شیرازہ

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

ماہنامہ

شیرازہ

سرینگر، کشمیر

جلد : ۵۴ .... شمارہ : ۹۔۱۰

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

ناشر : سیکریٹری، جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

کمپیوٹر کمپوزنگ / سرورق : بشارت احمد بابا

ISSN نمبر : 2277-9833

سال اشاعت : ستمبر۔اکتوبر 2016ء

قیمت : ۵۰ روپے

''شیرازہ'' میں جو مضامین اور تخلیقات شائع ہوتی ہیں اُن میں ظاہر کی گئی آراء سے اکیڈیمی کا کُلّا یا جزواً اتفاق ضروری نہیں۔ (ادارہ)

●...... خط و کتابت کا پتہ:

مدیر ''شیرازہ'' اردو

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

سرینگر / جموں

ای میل: salimsalik2012@gmail.com

saleemsaghar123@gmail.com

فون نمبرات: 9419711330,9419072288

فہرست

..........●●●..........

حرفِ آغاز

کسی بھی زبان کی ترویج اور اشاعت کے لئے لازمی ہے کہ اُسے وقت کے تقاضوں سے ہم آہنگ کیا جائے اور مختلف چیلنجوں سے نمٹنے کے قابل اقدامات کئے جائیں۔ جب اِس حوالے سے ریاست میں اُردو کی بات کی جائے تو اِس سلسلے میں بعض انقلابی نوعیت کے اقدامات کے باوجود ہم کہیں نہ کہیں پچھڑے پن کا شکار ہیں اور اس جانب اگر پورے انہماک کے ساتھ توجہ نہیں دی جائیگی تو آج کے تیز رفتار دَور میں ہم پیچھے رہ جائیں گے۔ اُردو تدریس کا مسئلہ ہی لیجئے۔ بظاہر یہ سیدھا سادا معاملہ نظر آتا ہے لیکن جو اصحاب تدریسِ اُردو کے ساتھ رسمی نہیں بلکہ صحیح معنوں میں وابستہ ہیں، اُن کو بخوبی علم ہے کہ یہ کتنی پیچیدگیوں اور آزمائشوں سے دوچار ہے۔ پروفیسر ظہور الدین کئی دہائیوں سے اُردو درس و تدریس سے وابستہ ہیں اور اِس شعبے میں درپیش مسائل و مشکلات اور آزمائشوں سے بخوبی آگاہ ہیں۔ اِس حوالے سے اُن کا وقیع مقالہ زیرِ نظر شمارے کی زینت ہے جو اُردو درس و تدریس سے جُڑے افراد اور اِداروں کو اس موضوع پر مزید خامہ فرسائی کی دعوت دیتا ہے تاکہ اِس بارے میں بحث و مباحثے کی مزید پرتیں کُھل سکیں جو اُردو زبان کی ترویج و اشاعت میں ممد و معاون ثابت ہوں۔

اُردو میں اگرچہ ساختیات اور ادبی تھیوریوں کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن مقامی طور اِس جانب خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی۔ ہمارے ہاں اُردو کے نامور اور قابلِ اعتناء

ناقدین نے اِس شعبے میں اَپنا بھر پور حصّہ اَدا کیا ہے اس لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ فی الوقت عالمی تناظر کے اعتبار سے اس موضوع کی نسبت بہت کم لکھا جارہا ہے۔ ایسے میں پروفیسر نذیر احمد ملک نے ''رومن یکوب سَن' ساختیات اور ادبی تھیوری'' اور نوجوان نقاد سبزار احمد بٹ نے ''پس نو آبادی ڈسکورس اور اُردو ادب'' کے عنوان سے مقالات عنایت کئے ہیں۔ اُمید ہے کہ اِس تعلق سے جس کمی کی شکایت کی جارہی ہے اُس کی بڑی حد تک بھرپائی ممکن ہوسکے گی اور ہماری نئی نسل اِس جانب اَپنی بھرپور توجہ کرے گی کیوں کہ ہمیں اُردو کو مقامی طور پر بھی جدید تقاضوں کے ساتھ ہم آہنگ کرنا ہے۔

شیرازہ میں گزشتہ کچھ عرصے سے کشمیر کی قدیم ذاتوں کے بارے میں تحقیقی مضامین شائع ہورہے ہیں جس کے تحت اَب تک ''یتو'' ''ڈار'' ''ٹاک'' ''کھار'' اور دیگر کئی مضامین قابلِ ذکر ہیں۔ اَب کی بار ڈاکٹر آفاق عزیز کی سوغات ''کاندر'' زیرِ نظر شمارے کی زینت ہے جس میں بعض اہم نکات کی نشاندہی کی گئی ہے جو قارئین کے لئے دلچسپی کا باعث ہوگا کیوں کہ موضوع کے اعتبار سے اَب تک اِن معاملات کی بہت کم گرہ کُشائی کی گئی ہے۔

ہمیں اُمید ہے کہ مذکورہ بالا مضامین کے ساتھ ساتھ زیرِ نظر اشاعت میں شامل دیگر نگارشات بھی قارئین کی پسندیدگی کا درجہ حاصل کرلیں گی جن کے بارے میں ہمیں ان کی آرا کا انتظار رہے گا۔

● ...... محمد اشرف ٹاک

مضامین

..........پروفیسر نذیر احمد ملک

رومن یکوب سن، ساختیات اور ادبی تھیوری

رومن یکوب سن (1982-1896) روسی ہیئت پسندوں اور فرانسیسی ماہرین ساختیات کے درمیان نہ صرف ایک پل کی حیثیت رکھتے ہیں بلکہ ان دونوں حلقوں میں انھیں نمایاں اور ذی اثر مقام بھی حاصل ہے۔ ان دو تحریکوں میں دانشورانہ سطح پر ہی نہیں بلکہ عملی سطح پر بھی گہرا اشتراک پایا جاتا ہے اس کی خاص وجہ یہ ہے کہ دونوں تحریکوں سے وابستہ ماہرین ایک تو لسانیات سے گہرا شغف رکھتے تھے دوسرا یہ کہ کلچر کے بارے میں ان دونوں کا پختہ یقین تھا کہ زبان کی طرح یہ بھی اصول وضوابط کا تابع ہے۔ رومن یکوب سن کی پیدائش روس میں ہوئی ہے۔ وہ ماسکو لنگوسٹک سرکل کے بانیوں میں شمار ہوتے ہیں اور روسی ہیئت پسندی کو متشکل کرنے میں ان کا کلیدی رول رہا ہے۔ وہ روس میں فیوچرسٹک شاعری کے طرف دار تھے لیکن شاعری میں نئے نئے تجربوں کی افادیت کا بھی اعتراف کرتے رہے ہیں۔ 1920 میں وہ چیکوسلاواکیہ چلے گئے اور وہاں پراگ لنگوسٹک سرکل کی بنا ڈالی۔ بیسویں صدی کی اہم دانشورانہ تحریک ساختیات کی تشکیل اور پرداخت کے پیچھے سوسیر کے نظریہ لسان کے ساتھ ساتھ پراگ اسکول کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ 1939 میں چیکوسلاواکیہ پر نازی تسلط نے یکوب سن کو وہاں سے نکلنے پر مجبور کیا اور وہ امریکہ پہنچے جہاں وہ کئی یونیورسٹیوں میں تحقیق وتدریس کے ساتھ وابستہ رہنے کے بعد وفات پاگئے۔

رومن یکوب سن نے سوسیر کے نظریہ لسان سے تحریک پا کر زبان کی سائنس کا ایک مربوط اور واضح نظریہ پیش کیا ہے۔ ان کی نظر میں زبان کا نظام نہایت ہی پیچیدہ اور تہہ دار ہے اس لیے اس کے مطالعہ کا طریقہ بھی کسی صورت میں سادہ اور آسان نہیں ہو سکتا ہے۔ یکوب سن نے نہ صرف نظریاتی لسانیات جیسے صوتیات، فونیمیات، صرفیات، نحویات اور معنیات کے شعبوں میں اپنی گہری لسانیاتی بصیرت کا ثبوت فراہم کیا ہے بلکہ تاریخی لسانیات، تحصیل زبان، شعریات، افازیہ (Aphasia)، کلچر اور اسطور جیسے میدانوں میں بھی تحقیق زبان کے مطالعے کی افادیت کو آشکارا کیا۔ 60 دہائیوں پر پھیلے ہوئے اپنے تحقیقی سفر کے دوران انھوں نے جو نظریا ت سامنے لائے ان پر وہ تادم آخر قائم رہے۔ ان میں کسی قسم کی ترمیم و تنسیخ کے بجائے وہ ان کے اندر مخفی امکانات کی دریافت میں ہی مصروف رہے۔ وہ خالص ماہر لسانیات تھے، زبان کے ساختیاتی اصولوں کے حد درجہ قائل تھے۔ زبان کے ساختیاتی اصولوں کے پیش نظر ہی انھوں نے ساختیات کی نظریاتی بنیادوں کو اجاگر کیا ہے۔ ان کے خیال میں کوئی بھی مظہر مختلف میکانکی عناصر کا انبار یا مجموعہ نہیں ہے بلکہ ایک مکمل ساخت ہے جس کے تشکیلی عناصر اندرونی اصولوں کے تحت ایک دوسرے سے تفاعلی طور پر جڑے ہوئے ہیں اس لیے کسی بھی تحقیقی تجزیے کا مقصد ان عناصر کی خارجی ہیئت کے بجائے ان کی اندرونی حرکتیت کو منظر عام پر لانا ہے چنانچہ زبان سے متعلق رومن یکوب سن کے تمام نظریات ساختیات بالخصوص لسانیاتی ساختیات کو تقویت بخشتے ہیں ان کے نزدیک زبان کا اصل جوہر چونکہ اس کا مربوط نظام ہے۔ اس لیے زبان سے متعلق ان کے پیش کردہ ساختیاتی اصول بھی ایک دوسرے سے اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ کسی بھی اصول کا تذکرہ ساخت سے جڑے ہوئے دوسرے اصولوں کا حوالہ اور ان کی اہمیت سامنے لاتا ہے اور کسی بھی ذیلی نظام کو کلی نظام سے الگ کرنے کی کوشش رائیگاں ثابت ہوگی مثلاً فونیمیات، تشکیلیات، نحویات وغیرہ کا مطالعہ نسبتاً الگ الگ طور پر ہو سکتا ہے لیکن چونکہ یہ تمام سطحیں ایک ہی نظام کا حصہ ہیں اس لیے ایک سطح کا مطالعہ دوسری سطحوں کے اصولوں کے حوالوں کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

ساختیات کی رو سے ہر نظام قائم بالذات ہے یعنی اس کا وجود اپنے اندر مکمل اور مرتب ہے اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کی موجودگی اپنے بل بوتے پر ہے اور اپنی زندگی کے لیے کسی دوسرے وجود کی مرہون منت نہیں تاہم قائم بالذات سے یہ مراد نہیں ہے کہ زبان دوسرے شعبوں سے دوری بنائے رکھی ہے مثلاً زبان اور کلچر الگ الگ ہیں یا زبان اور ذہن کا آپس میں کوئی ارتباط نہیں ہے بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ مطالعۂ زبان کے لیے پہلے سے کسی فلسفیانہ، نفسیاتی، تہذیبی، حیاتیاتی یا طبیعاتی طریقہ علم کی لازمی شرط درکار نہیں ہے بلکہ ان علوم سے متعلق تصورات کی توثیق زبان کی عمیق پیچیدگیوں سے ممکن ہونی چاہیے کسی بھی دوسرے شعبۂ علم کے اصولوں کو بلا سوچے سمجھے یا من مانے طریقے سے اس پر منطبق نہیں کیا جا سکتا ہے۔ یہ بات بھی اس سلسلے میں اہم ہے کہ کلچر، نفسیات، ذہن وغیرہ سے گہری وابستگی ہونے کے باوجود زبان اور ان شعبوں کے درمیان کسی فوری مشابہت کی تلاش درست نہیں ہو سکتی ہے۔

ماہرین ساختیات نے ساخت کے تین کلیدی اصول بتائے ہیں:

1. ساخت خود مکتفی اور مربوط ہے یہ مختلف اجزا کے مجموعے کا نام نہیں ہے بلکہ مختلف اجزا کے اندرونی ربط کا نام ہے۔ مختلف عناصر ساخت کے اندرونی اصولوں کے تابع ہیں۔ ساخت کے باہر آزادانہ طور پر ان کی کوئی حیثیت یا وجود نہیں ہے۔

2. ساخت ساکت یا جامد نہیں ہے۔ اس کے اندرونی اصول تشکیلی عمل کے تحت نئے عناصر کو روکتی نہیں ہے بلکہ اپنے اندرونی قوانین کے تحت ان کو جذب کرتی ہے اور تشکیل پذیری کے تحت ہی نئے نئے امکانات کو جنم دیتی ہے ہاں ساخت ان معنوں میں جامد ہے کہ کسی لسانی اکائی کا اپنے نظام سے باہر کوئی تفاعل نہیں ہے۔

3. ساخت خود تنظیمی عمل ہے جو اپنے تشکیلی اصولوں کی توثیق اور معقولیت کے لیے کسی دوسرے مظہر کے حوالے کا محتاج نہیں ہے بلکہ اپنی ضرورتوں اور خود مکتفی اصولوں کے تحت کام کرتا ہے۔ زبان میں کسی بھی لفظ یا تصور کا باہری حقیقت سے کوئی راست تعلق نہیں ہے مثلاً لفظ 'کتا' حقیقی دنیا سے متعلق ایک چاٹانگوں والے جانور کی طرف اشارہ نہیں کرتا ہے بلکہ زبان کے

اندرونی نظام کے تحت فاعل، مفعول، ایکٹر، ایجنٹ وغیرہ کی حیثیت سے پیش ہوتا ہے۔

زبان بھی ایک ساخت ہے۔اس کے اصول نہایت متحرک، مقصد برآور، اختراعی اور تخلیقی ہیں۔اس کے تمام تشکیلی عناصر ایک ہی تفاعل کی عمل آوری کے لیے مخصوص ہیں اور وہ ترسیل یا کیمونیکشین ہے۔یہ تشکیلی عناصر اپنے متحرک وجود کے لیے ایک دوسرے سے نہ صرف گہرا تعلق رکھتے ہیں بلکہ ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ بہ ایں سبب زبان کے بارے میں ساختیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ یہ رشتوں کے ایک جال کا نام ہے۔رشتوں کا نظام اصولوں کی بنیاد پر ہوتا ہے اس لیے اس میں تشکیلی عناصر کی خارجی ہیئتوں یا ان کی مادی شکلوں کی کوئی اہمیت نہیں ہے بلکہ ان اصولوں کے آپسی رشتوں اور ان سے ممکن الوقوع تخلیقی اور اختراعی امکانات کی اہمیت ہے۔ان کے نزدیک زبان ایک نشانیاتی اکائی Semiotic entity ہے بلکہ نشانیاتی نظام کی سب سے بہترین مثال ہے۔اس میں الفاظ یا لسانی اکائیوں کے لغوی معنی کی کوئی اہمیت نہیں ہے اور نہ ان کے معنی کا ہماری خارجی دنیا سے کوئی راست تعلق ہے بلکہ خارجی دنیا سے متعلق ہمارے جو تجربات ہیں وہ زبان سے ہی ممکن ہیں یا زبان سے ہی متشکل ہوتے ہیں اگر زبان نہیں ہوتی تو شاید یہ دنیا اس طرح نہیں ہوتی جس طرح سے ہم اس کو زبان کی بدولت سمجھتے ہیں۔ ساختیات کے ماہرین کا یہ عقیدہ ہے کہ زبان انسان کو بناتی ہے نہ کہ انسان زبان کو بناتا ہے۔

ساختیات دنیا کے بارے میں اس روایتی نظریے کا بطلان کرتی ہے کہ ہمارے اردگرد پھیلی ہوئی کائنات الگ الگ مظاہر اور اشیا کے الگ الگ وجود پر قائم ہے بلکہ اس کا دعویٰ ہے کہ سچائی ان کے انفرادی وجود کے بجائے ان کے درمیان ان رشتوں پر منحصر ہے جو ان کو ایک دوسرے سے جوڑتے ہیں اور انھیں ایک ساخت میں متشکل کرتے ہیں۔ ساخت اور انسانی ذہن میں گہری مطابقت ہے اس لیے ساخت دراصل انسانی ذہن کا نتیجہ ہے اور ساختیات دنیا سے متعلق مستقل ساختوں کی پہچان اور دریافت کا نام ہے۔

رومن یکوب کا خیال ہے کہ زبان سلسلہ وار جہات پر مشتمل ایک ایسی ساخت ہے جس

میں کل اور جزو کے درمیان آپسی انحصار کی خاص اہمیت ہے۔ یہ ایک [illegible]
اندرونی ساختیاتی اصولوں کے تحت کل اجزا اور اجزا کل کی معنویت کا تعین کرتے ہیں۔ [illegible]
کا وجود اجزا کے بغیر ممکن نہیں اور اجزا کی کل سے باہر کوئی حقیقت نہیں ہے۔ اس طرح یہ کہا
جا سکتا ہے کہ زبان اپنے اندر کل ہونے کے باوجود ایک بڑے تہذیبی نظام Over all
system of signs کا حصہ ہے اور زبان بجائے خود [illegible]
فونیمیات، لفظیات، گرامر اور معنیات۔ فونیمیات بے معنی اکائیوں کے تشکیلی اصولوں [illegible]
ہے۔ یہی بے معنی اکائیاں ایک نظام کے تحت بامعنی اکائیوں [illegible]
اور یہ بامعنی چھوٹی چھوٹی اکائیاں جملوں اور کلامیہ Discourse کو تشکیل دیتی ہیں [illegible]
جزو اور کل ایک سلسلہ وار ساخت کو ممکن بناتے ہیں۔ [illegible]
مصرف نہیں ہیں بلکہ تفاعلی اور ساختیاتی طور پر ایک [illegible]
زبان میں کل / جز کے اہم رشتے کو لسانی نشان کے ذریعے بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ [illegible]
اعتبار سے ایک کل کا ذیلی حصہ ہے۔ یہ ایک ہی وقت میں [illegible]
اور ایک بڑے لسانی نظام کے ایک بڑی کل کا جز بھی ہے۔ [illegible]
Distintive Features پر مشتمل ایک کل ہے جو [illegible]
ہے۔ فونیم تجزیے کی بنیادی یا آخری اکائی نہیں ہے بلکہ [illegible]
ہے جو فونیم کو ممکن بناتے ہیں اور جو اپنے اندر بے معنی ہیں [illegible]
امتیازی خصوصیات کا نظریہ یکوب سن کا لسانی تھیوری [illegible]
زبردست کنٹری بیوشن ہے، جس کی بنا پر بعد میں [illegible]
سامنے آئی۔

اجزا، ذیلی کل اور کل کی آپسی انحصاریت زبان کی ساخت [illegible]
بلکہ اس کو تخلیقیت کے لا تعداد امکانات سے بھی متصف کرتی ہے [illegible]
ارکان کی سطح پر نہیں بلکہ جوں جوں ہم سلسلہ وار ترتیب میں [illegible]

اور ڈسکورس کی طرف بڑھتے ہیں تو نئے نئے سیاق اور نئی نئی صورتوں میں زبان کے استعمال کی آزادی میسر ہونے لگتی ہے بالخصوص شاعری اور ادب کی دیگر اصناف میں زبان کے تخلیقی استعمال کی راہیں زیادہ روشن ہونے لگتی ہیں۔ یہاں یہ بھی ذہن نشین رہنا چاہیے کہ زبان یا کوڈ کوئی وحدانی چیز نہیں ہے بلکہ مختلف زبانوں یا کوڈس سے بنتی ہے۔اس اعتبار سے ہر شخص کے پاس زبان کے استعمال کے لیے مختلف کوڈس دستیاب ہوتے ہیں جن کو وہ موقع ومحل کے مطابق استعمال کرتا ہے وہ نئے موقعوں کے اعتبار سے ان میں تبدیلی بھی پیدا کرسکتا ہے۔ زبان کی تخلیقیت کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ نئی سچویشنز کے مطابق الگ الگ موقعوں پر استعمال ہونے والے مختلف الفاظ کو ایک دوسرے سے ملانے اور نئی نئی ترکیبیں بنانے کی قدرت رکھتا ہے۔ زبان کے اس تخلیقی وصف نے رومن یکوب سن کو ایک نئے لسانی نظریے کی تشکیل کی تحریک بھی عطا کی جس میں زبان کے ادبی کردار کو خاص طور پر اُجاگر کیا گیا ہے تاہم زبان کے اس تخلیقی تفاعل کی اہمیت کو انھوں نے زبان کے بسیارشیوہ کردار کی توضیح وتشریح کے پس منظر میں سمجھایا ہے۔

زبان سے متعلق من جملہ تفاعلات کے تحت ملفوظ ترسیلی واقعے (Linguistic Communication Model) کے جو تشکیلی عناصر ہیں رومن یکوب سن نے ان کو درج ذیل خاکے کے ذریعے سمجھایا ہے:

سیاق

متکلم خبر/اطلاع مخاطب

رابطہ

کوڈ

اوپر دیے گیے چھ عناصر کی بنیاد پر زبان سے متعلق کسی بھی Speach Act کے تفاعل کا آسانی سے تعین ہوسکتا ہے۔

کسی بھی ترسیلی واقعے کے پیچھے واحد مقصد کسی نہ کسی اطلاع یا خبر کو مخاطب تک پہنچانے

کا ہوتا ہے اس لیے اطلاع کا مبدا یا منبع متکلم (Addresser) ہوتا ہے اور مخاطب (Addressee) اس کا مقصود ہوتا ہے۔ خبر اور اطلاع کی ترسیل کے لیے متکلم اور مخاطب کے درمیان رابطے کی کوئی نہ کوئی صورت ناگزیر ہے جو سماعی، بصری، الیکٹرانک یا کسی اور نوعیت کی ہوسکتی ہے۔ رابطہ ایک کوڈ سے ممکن ہے اور کوڈ گفتگو، تحریر یا کسی اور دوسری طرح کی ہیئت کو کہتے ہیں۔ متکلم اور مخاطب دونوں کا اس ہیئت سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اطلاع، پیغام یا خبر کسی خاص سیاق میں ہی ممکن ہے اور اس سیاق یا موضوع سے بھی دونوں کی کماحقہ واقفیت لازمی ہے۔ اس کیمونیکیشن ماڈل کے پیچھے یکوب سن کو یہ دکھانا مطلوب ہے کہ پیغام یا اطلاع کی ترسیل کوئی سیدھا سادہ وحدانی عمل نہیں ہے بلکہ اس عمل کو ممکن بنانے میں جو دوسرے عناصر مثلاً رابطہ، کوڈ اور سیاق وغیرہ شامل ہیں وہ اس اطلاع کو نہ صرف ممکن بناتے ہیں اور اس کے معنی میں شریک ہوتے ہیں بلکہ مجموعی معنی کی تشکیل پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ کوڈ یہاں پر زبان کے معنی میں ہے۔ زبان اور اس کے قواعدی ڈھانچے میں ایسے عناصر بھی ہوتے ہیں جن کے لغوی معنی نہیں ہوتے ہیں لیکن سیاق، سچویشن، وقت اور مقام کے اعتبار سے بڑی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کی موجودگی اور استعمال نہ صرف معنی میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ اس کو سیال، متحرک اور بعض اوقات تبدیل بھی کرتے ہیں جن کو لسانیاتی اصطلاح میں Shifters اور Deixis کہتے ہیں۔ یہ عناصر معنی کو Context Sensitive بناتے ہیں۔ ترسیلی واقعے میں شامل خاکے میں دیے گئے تمام چھ عناصر کی موجودگی اور ان کی فعالیت معنی کو مخاطب تک پہنچانے میں اہم رول ادا کرتے ہیں اور ان کی حرکتیت معنی کو مستحکم اور متعین ہونے کے بجائے غیر مستحکم، غیر متعین اور سیال بناتے ہیں۔ یہ چھ عناصر چونکہ متوازن بھی نہیں رہ پاتے ہیں اور ان میں کوئی عنصر کم یا زیادہ حاوی ہو جاتا ہے اور حاوی ہونے کی یہ صورت ترسیل کے جھکاؤ کو یک طرفہ کر دیتی ہے اس لیے اطلاع یا پیغام کی حتمی صورت حاوی عنصر سے ہی متعین ہوتی ہے۔ رومن یکوب سن نے اوپر دیے گئے خاکے کو نئے سرے سے ترتیب دے کر زبان کے مختلف تفاعلی پہلوؤں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے جو اس طرح ہے:

حوالہ جاتی

جذباتی/اظہاری شعری ندائی

ارتباطی

فوق لسانی

اس خاکے سے زبان کے چھ اساسی پہلوؤں کی نشان دہی ہوتی ہے۔ جب ترسیل میں جھکاؤ متکلم کی طرف ہوجاتا ہے تو زبان کا جذباتی پہلو نمایاں ہوجاتا ہے یعنی اطلاع سے متعلق متکلم کا جذباتی ردعمل کیا ہے مثلاً اگر بیمار کو ہسپتال پہنچانا ہے اور مریض کی حالت نازک ہے اور ہسپتال ایک کلومیٹر کی دوری پر ہے تو ایک کلومیٹر کی دوری بھی بہت لمبا فاصلہ معلوم ہوتا ہے اور اگر ہسپتال کے بجائے سیر کا منشا ہو تو متکلم کا جذباتی ردعمل بالکل متضاد ہوگا۔ اگر حوالہ جاتی پہلو بھاری ہے تو اطلاع درست، صحیح اور قابل یقین ہوتی ہے یعنی ایک کلومیٹر کا سفر ایک کلومیٹر کا ہی ہوگا یا معلوم ہوتا ہے رابطے کو برقرار رکھنے کا منشا ہے تو زبان کا ارتباطی کردار غالب ہوجاتا ہے اور کوشش یہ ہوتی ہے کہ ایک بات ختم ہونے کی صورت میں دوسری بات کا سلسلہ نکل آئے۔ فوق لسانی پہلو کی صورت میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ کیا زبان یا کوڈ وہی استعمال ہورہا ہے اور کیا وہی لسانی اکائیاں استعمال ہورہی ہیں جو دونوں متکلم اور مخاطب سمجھ رہے ہیں۔ نہ سمجھنے کی صورت میں مخاطب پوچھ سکتا ہے کہ آپ کیا کہتے ہیں یا آپ کیا کہنا چاہتے ہیں۔ میں سمجھ نہیں رہا ہوں وغیرہ۔ جب ترسیل کا ندائی پہلو پیش منظر میں آتا ہے تو توجہ کا مرکز مخاطب ہوتا ہے اور متکلم اپنی بات سمجھانے کے لیے مختلف طریقے اختیار کرتا ہے مثلاً کیا آپ سمجھ رہے ہیں۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے چلیے اب ایک اور بات کی طرف آرہے ہیں وغیرہ۔

جہاں تک زبان کے شعری کردار کا تعلق ہے اس کا اپنے سے باہر کسی اور مقصد سے کوئی تعلق نہیں ہے بلکہ یہ اطلاع برائے اطلاع یا Message برائے Message ہے اور کوڈ ہی Message بن جاتا ہے۔ زبان کے دوسرے فنکشنز میں حاوی پہلو کے اعتبار سے الفاظ اور قواعدی خصوصیات کا استعمال کیا جاتا ہے اور کہیں نہ کہیں ترسیل خیال کی اصلی قوت کو گرفت میں

رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے جو کسی بھی صورت میں صد فی صد کامیاب نہیں ہوتی ہے تاہم حاوی فنکشن عیاں ہو ہی جاتا ہے لیکن بقول رومن یکوب سن زبان کے شعری پہلو کے ساتھ ایسا ممکن نہیں ہے اس میں تخلیقیت اور Pruductivity کی فطری خصوصیت موجود ہوتی ہے۔ شعری زبان کا مطالعہ اگرچہ ایک طرف اسی طرح ممکن ہے جس طرح لسانیاتی بنیادوں پر عام زبان کا ہوتا ہے لیکن شعری زبان کا ایک شعری کردار بھی ہوتا ہے جو قابل التفات بن جاتا ہے۔ رومن یکوب سن یہ بھی کہتا ہے کہ شعری کردار کو شاعری تک محدود کرنا اور شاعری کو شعری تفاعل تک محدود کرنا بھی ایک واہمہ اور لایعنی تسہیل ہے۔ ادب کی زبان کا کردار بھی صرف ادبی یا شعری نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ اس کا غالب عنصر ہوتا ہے۔ زبان کی دوسری صورتوں اور حیثیتوں میں بھی شعری زبان کا عمل دخل رہتا ہے لیکن وہاں اس کی حیثیت ثانوی، ذیلی اور اعانتی ہوتی ہے۔ مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب میں خاص طور پر زبان کا جو استعمال ہوتا ہے وہ زبان کے استعمال کی دوسری صورتوں کے مقابلے میں تفاعلی طور پر الگ ہوتا ہے اس میں اصوات، الفاظ، تراکیب، نحوی ترتیب اور زبان کے دوسرے لسانیاتی اوصاف اپنی دنیا سے باہر کسی خاص اور ٹھوس حقیقت کو منعکس نہیں کرتے ہیں بلکہ یہ ایک خود آگاہ حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ زبان کا یہ شعری کردار بقول یکوب سن لسانیاتی نشانات کی محسوسیت Palpability of Signs کو گہرا اور فزوں تر بناتی ہے۔ نتیجے میں سگنفائر اور سگنفائڈ کے درمیان کسی شفاف اور راست رشتے کے امکان کا بھی بطلان کرتی ہے جیسا کہ یکوب سن کا ماننا ہے کہ شعری زبان نام اور شے کی ثنوی ترتیب Dichotomy کو اور مضبوط بناتی ہے اور اس کا طریق کار حقیقت کی دنیا سے حوالہ رکھنے کے بجائے خود حوالہ جاتی بن جاتی ہے۔ اپنے مضمون لسانیات اور شعریات Linguistics and Poetics جو انھوں نے 1958ء میں انڈیانا یونیورسٹی کی طرف سے منعقدہ سمینار Style in Language میں پڑھا تھا اس میں لکھتے ہیں کہ 'مجھے کہا گیا ہے کہ میں لسانیات اور شعریات کے درمیان رشتے پر مختصر طور پر کچھ کلمات پیش کروں۔ شعریات بنیادی طور پر اس سوال پر بحث کرتی ہے کہ ایک ملفوظ مسیج (Verbal Message) کو کون سی

چیز فن کا درجہ عطا کرتی ہے۔ چوں کہ شعریات کا بنیادی موضوع ایک طرف یہ ہے کہ کن بنیادی خصوصیات کی بنا پر ادب کا فن دوسرے فنون سے مختلف ہے اور دوسری طرف زبان کا ادبی استعمال زبان کے دوسرے استعمالات سے کیسے الگ ہے اس لیے ادبی مطالعات میں لسانیات کو منفرد مقام حاصل ہے۔'

رومن یکوب سن کے اوپر دیے ہوئے لنگوسٹک کیمونیکیشن ماڈل سے ادبی تھیوری سازوں کو تھیوری سازی کے لیے ایک بنا بنایا ماڈِل بن گیا اور اس کی رو سے ادب اور ادبی متون کو مختلف طریقوں اور نظریوں سے سمجھنے کی کوشش کی گئی یوں ادب سے متعلق مختلف سوالات اُبھارنے کے امکانات کو بھی جگہ حاصل ہوئی۔ اس ماڈل کو درج ذیل طریقے سے بھی مرتب کیا گیا۔

سیاق/تناظر

مصنف تحریر قاری

کوڈ

اس ترتیب میں مسیج کو حذف کیا گیا ہے۔ متکلم کے بجائے مصنف اور مخاطب کی جگہ قاری کو شامل کیا گیا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں رابطہ کی جگہ پر تحریری لفظ کو جگہ دی گئی ہے۔ اس ماڈل کے تحت جب مصنف کی طرف جھکاؤ ہوگا تو ساری چیزیں مصنف کے نظریے اور شخصیت کے مطابق سمجھی جائے گی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری روایتی تنقید میں معنی کا مبدا اور منبع مصنف کی شخصیت ٹھہرتی ہے اور مصنف کو تخلیق کار کے منصب پر بٹھایا گیا ہے جب تناظر پر نظر جم جاتی ہے تو ادب کے تاریخی اور تہذیبی پہلو پر توجہ مبذول ہوتی ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ وہ کون سے حالات تھے جن کی موجودگی میں ادب تخلیق کیا گیا ہے یا پیش کیا جائے گا جب تحریر کو مرکز توجہ بنایا جائے گا تو ادب کا ہیئتی کردار نمایاں ہوگا جب کوڈ کو فوکس کیا جائے گا تو ادب کے ساختیاتی کردار پر بحث ہوگی اور جب قاری پر نظر مرکوز ہو جائے گی تو ادب کا تفہیمی پہلو پیش منظر رہے گا۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں آج ادبی تھیوری کے غلغوں میں یہ ماڈل اس طرح ترتیب پاتا ہے:

مارکسی

رومانی ہیئتی قاری اساس

بشری ساختیاتی

قاری اساس نظریوں کی غیر معمولی اہمیت کی وجہ Reception Theory کی بڑھتی ہوئی مقبولیت ہے۔ رومن یکوب سن نے اس زمانے میں اس بات کی طرف اشارہ کیا تھا کہ قاری Decoder کی اہلیت اور قابلیت Encoder سے زیادہ اور بہتر ہوتی ہے۔

سوسیر کے بعد لسانیات میں رومن یکوب سن کا کنٹری بیوشن انتہائی اہم اور دوررس نتائج کا حامل ہے لیکن کسی وجہ سے ان کی تحقیقی کوششوں کی خاطر خواہ پذیرائی نہیں ہو سکی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ انھوں نے سوسیر سے خاصا استفادہ کیا ہے لیکن زبان کی ماہیئت، ساخت اور اس کے افادی مطالعے کی اہمیت سے متعلق ان کی بیشتر آرا اور تحقیق ذاتی اور اختراعی ہونے کے ساتھ ساتھ بصیرت افروز بھی ہیں۔ ان کے بیشتر تحقیقی نکات اس طرح باہم مربوط ہیں کہ کسی بھی ایک تصور کو الگ کر کے دیکھنے سے اس کی پوری معنویت زائل ہو سکتی ہے۔ اس مختصر مضمون میں ان کے پیش کردہ تمام نکات کو سمجھنا یقیناً طوالت کا باعث ہوگا تاہم ان کے چند اہم موضوعات کا ذکر ضمنی طور پر آ گیا ہے۔ رومن یکوب سن چونکہ روسی ہیئت پسندی اور ساختیات کے بانی ممبران میں سر فہرست ہیں اس لیے ادبی تھیوری کی ابتدائی شکل متعین کرنے میں زبان اور ادب کے باہمی رشتوں سے متعلق ان کے خیالات خاص توجہ چاہتے ہیں۔ جدید ادبی تھیوری کے سلسلے میں ان کے دو تصورات بے حد اہمیت کے حامل ہیں۔ ایک یہ کہ زبان کا ادبی فنکشن کیا ہے اور لنگوسٹک ماڈل میں زبان کے ادبی کردار کی کیا اہمیت ہے اس نکتے کی اوپر کما حقہ مناسب وضاحت ہو چکی ہے اسی تصور سے وابستہ ان کا ایک اور تحقیقی نکتہ قابل مشاہدہ اور مطالعہ ہے۔ یہ لسانیات سے متعلق ان کے پیش کردہ دو تصورات ہیں جو زبان کے ادبی کردار سے ہی منسلک ہیں

یہ ہیں تصور قطبین (Notion of polarities) اور تصور تعدیل Notion of (Equivalence۔ رومن یکوب سن کا تصور قطبین دراصل سوسیر کے اس خیال پر مبنی اور اس سے مستعار ہے جس کے تحت انھوں نے زبان میں افقی رشتوں (Syntagmatic Relations) اور عمودی رشتوں (Paradigmatic Relations) کی بات کی ہے۔

ڈسکورس (کلامیہ) میں جہاں الفاظ کو طول یا سطر (Linearity) کے ساتھ بولا یا بٹھایا جاتا ہے اور الفاظ ایک زنجیر کے دانوں کی طرح ایک دوسرے سے قریبی رشتے میں منسلک ہو جاتے ہیں وہیں ان کی ادائیگی یکے بعد ہی ممکن ہوتی ہے اور ایک ساتھ ایک ہی وقت میں دو الفاظ یا دو لسانی اکائیوں کی ادائیگی ناممکن ہے کلامیہ میں الفاظ کے درمیان اس افقی رشتے کو سوسیر نے Syntagmatic کا نام دیا ہے۔ دوسری طرح کے رشتے کو انھوں نے Paradigmatic کا نام دیا ہے۔ یہ رشتہ الفاظ کے انتخاب پر ہے یعنی ایک جملے میں جو الفاظ شامل ہوتے ہیں ان کا ان الفاظ سے کیا رشتہ ہے جو موجود نہیں ہیں تاہم حاضر الفاظ کے ساتھ گہرے رشتے میں منسلک ہیں اور حاضر الفاظ کی جگہ پر استعمال ہو سکتے ہیں، فی الحال موجودہ کلام میں استعمال نہیں ہوئے ہیں یعنی فاعل کی جگہ فاعل، فعل کی جگہ فعل اور مفعول کی جگہ مفعول۔ پہلا رشتہ حاضر Presentation کا ہے اور دوسرا اغیاب Absentia کا ہے آخر الذکر Association کا بھی ہے یہ ایک طرح کا Store House ہے یہ دونوں ایک دوسرے سے جدا ہیں اور الگ الگ سروں Poles سے متعلق ہیں اور زبان کے دوہرے Twofold کردار کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور زبان میں لسانی اکائیوں یا الفاظ کے درمیان Combination اور Selection کے طریق کار کو ممکن بناتے ہیں۔ یہ دونوں قطبین تعدیل Equilance پر مبنی ہیں۔ افاذیہ کی بیماری (Language Disorder) پر کام کرتے ہوئے یکوب سن کو محسوس ہوا کہ افاذیہ سے شکار مریض یا تو انتخاب یا پھر ترتیب پر قابو نہیں رکھ پاتے ہیں اور جملہ صحیح ادا نہیں کر پاتے ہیں اس طرح افاذیہ میں دو الگ طرح کے Language Impairments ہوتے ہیں۔ رومن یکوب سن کی نظر میں یہ دو قطبی تصور لسانی استعداد کے سلسلے

میں سوسیر کی پیش کردہ ایک اہم تحقیقی دریافت ہے اور اس سے زبان کی تشکیل میں ثنوی تضاد (Binary Oppostion) کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے۔ تضاد رومن یکوب سن کے نزدیک زبان کی ساخت کے رشتۂ نظام میں اہم حیثیت رکھتا ہے جس میں دو اصطلاحوں کے باہمی عمل اور جوابی عمل کا خاص دخل ہے تضاد میں شامل دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے وجود کے لیے لازمی ہیں مثلاً اگر صوتیات کی بات کریں تو انفی/ دہنی، طویل/ خفیف، مسموع/ غیر مسموع، منفوس/ غیر منفوس، گرائمر کی بات کریں تو واحد/ جمع، مذکر/ مونث وغیرہ، دوسرے الفاظ کی بات کریں تو روح/ جسم، دن/ رات، مرد/ عورت جیسی کئی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

رومن یکوب سن کا خیال ہے کہ افاذیہ بیماری دو متضاد پہلو یعنی انتخاب کی بے ترتیبی جس کو مماثلت کی بے ترتیبی بھی کہا جاتا ہے اور ترتیب کی بے ترتیبی جس کو تقرب کی بے ترتیبی کہا جاتا ہے۔ زبان سے متعلق ایک اہم ثنوی تضاد استعارہ اور مجاز مرسل سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ استعارہ اور مجاز مرسل دونوں تعدیل کی صنعتیں ہیں۔ کسی بھی ڈسکورس یا ملفوظ تہذیبی عمل کی تشکیل میں استعارہ اور مجاز مرسل دو اساسی پہلوؤں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مورث ہالے کے ساتھ 1956ء میں تصنیف کردہ کتاب Fundamentals of Language میں شامل مضمون Two Aspects of Language and Types of Aphasic Disturbances میں یکوب سن لکھتے ہیں کہ زبان کی دو قطبی ساخت استعارہ اور مجاز مرسل کے اردگرد چکر لگاتی ہے اور یہ دوہری تقسیم تمام انسانی طرزِ عمل بالخصوص لسانی عمل میں کلیدی اہمیت کی حامل ہے، استعارہ اور مجاز مرسل دو صنعتوں میں ایک اکائی کو کسی دوسری اکائی کے مترادف سمجھا جاتا ہے مثلاً اگر ہم یہ کہیں گے کہ 'جوانی نشہ ہے' تو اس استعارے میں جوانی کو نشے کے برابر سمجھا گیا ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ 'راج بھون سے یہ ہدایت آئی ہے' تو اس میں راج بھون کو گورنر کے مترادف قرار دیا گیا ہے۔ ان مثالوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ استعارہ مماثلت کی صنعت ہے جس میں جوانی کو نشے سے تعبیر کیا گیا ہے اور دونوں میں مماثلت ہے اور مجاز مرسل تقرب (Contiguity) کی صنعت ہے کہ راج بھون اور گورنر دونوں ایک دوسرے

کے برابر ہیں۔ اس طرح استعارہ زبان کے عمودی کردار اور مجازمرسل زبان کے افقی کردار کو اُجاگر کرتا ہے (تشبیہ استعارے کی قسم ہے اور Synecdoche مجازمرسل کی ہے)۔ رومن یکوب سن جب زبان کے ادبی تفاعل کی بات کرتے ہیں تو وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ افقی سطح پر الفاظ کی ترتیب اور عمودی سطح پر الفاظ کے انتخاب کا عمل ادبی زبان کی تفہیم کے لیے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ روزمرہ کی زبان میں بھی اس کی اہمیت سے انکار نہیں تاہم ادبی زبان میں اس سلسلے میں شعوری کوشش کا عمل دخل زیادہ ہے۔ ان کے نزدیک ادبی عنصر زبان کے استعمال کی تمام صورتوں میں کم یا زیادہ ضرور موجود رہتا ہے اس لیے ادبیت اور شعریت محض شعری زبان سے مخصوص نہیں ہے تاہم ادب میں زبان کا شعری کردار زیادہ حاوی، نمایاں اور مرتفع صورت اختیار کرتا ہے۔ لکھتا ہے:

"Poetic function is not the sole function of verbal art, but only its dominant, determining function, whereas in all other verbal activities it acts as a subsidiary accessory constituent. This function, by promoting the palpability of signs, deepens the fundamental dichotomy of sings, and objects. Hence, when dealing with poetic function, linguistics cannot limit itself to the field of poetry. (1998)

............❁❁❁............

٭............پروفیسر ظہور الدین

اُردو تدریس، آموزش اور آزمائش: مسائل و تجزیہ

گزشتہ پچاس برس سے اردو درس و تدریس سے جڑے ہونے کی وجہ سے جو کچھ حاصل کیا ہے یا تجربات کی صورت میں جو کچھ ملا ہے، اُسے اس مضمون میں آپ تک پہنچانے کی کوشش کر رہا ہوں۔ یہاں ابتداً یہ بھی گوش گزار کر دوں کہ اگرچہ لوگوں نے چالیس دِن میں یا ہفتے، دس دِن میں اردو یا چھ ہفتے میں عربی سکھانے کے بلند بانگ دعوے بھی کئے ہیں، لیکن میرا ذاتی تجربہ اس کی نہ صرف نفی کرتا ہے بلکہ یہ اعتراف بھی کرتا ہے کہ ہر زبان کی طرح اردو کو بھی صحیح معنوں میں سیکھنا یا سکھانا اتنا آسان نہیں جتنا اکثر بتایا جاتا ہے۔ اصل صورتِ حال کی طرف دیکھئے حضرت داغؔ کس خوبصورتی سے اشارہ کرتے ہیں۔

نہیں کھیل اے داغؔ یاروں سے کہہ دو　　　کہ آتی ہے اردو زباں آتے آتے

ایسا کیوں ہے؟ آیئے تفصیلاً جاننے کی کوشش کرتے ہیں۔

اُردو حروفِ تہجی

درس و تدریس کے دوران سب سے پہلی دقت اولین پڑاؤ پر ہی اس وقت پیش آجاتی ہے، جب ہمارا سابقہ حروفِ تہجی سے پڑتا ہے۔ اردو کے حروفِ تہجی چوں کہ عربی، فارسی اور ہندی سے لئے گئے ہیں، اس لئے اُن میں کچھ حروف ایسے بھی ہیں جو صوتی اعتبار سے ایک سے نظر آتے ہیں یا محسوس ہوتے ہیں۔ حالاں کہ حقیقت میں وہ قطعی ایک سے نہیں ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ درس و تدریس کے دوران طالبِ علم کو یہ کیسے سمجھایا جائے کہ وہ جن حروف کو

صوتی اعتبار سے ایک سے سمجھ رہا ہے وہ ایک سے ہیں نہیں۔ بھلا وہ آوازیں ایک سی کیسے ہو سکتی ہیں جن کی ادائیگی مختلف اعضائے نطق سے ہو رہی ہو۔ اس مقصد کے حصول کے لئے ایک طرف اگر طالبِ علم کو بار بار انہیں ادا کرنے یا بولنے کی مشق کرانا پڑتی ہے تو دوسری طرف اُن مشینی آلات کی بھی ضرورت ہوتی ہے جو اس صوتی فرق تک طالبِ علم کو پہنچا سکیں، جس کا ذکر یہاں ہو رہا ہے۔ ملک میں ایسی تجربہ گاہیں بہت کم ہیں جہاں وہ مشینی آلات موجود ہیں جن کی مدد سے طالبِ علم کی تشفی ہو سکتی ہے یا اُسے حروف کی اُن پانچ قسموں سے روشناس کرایا جا سکتا ہے جنہیں لسانیات کی زبان میں بندش، صفیری، پہلوی اور تھپک دار خانوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اس کمی کی وجہ سے طالبِ علم تو کجا استاد بھی یہ جان نہیں سکتے کہ ملتی جلتی آواز والے دو حروف میں صوتی اعتبار سے کیا یا کس نوعیت کا فرق ہے۔ چنانچہ جب طالبِ علم استاد سے یہ سوال کرتا ہے کہ صوتی اعتبار سے ایک سے محسوس ہونے والے حروف میں کیا فرق ہے تو وہ اُس سے اس کے سوائے اور کچھ نہیں کہہ پاتا کہ وہ انہیں ایک ہی طرح سے بولتے ہیں۔ لکھنے کی مشق سے البتہ اُنہیں یہ پتہ چل جائے گا کہ لفظ میں کسی صوت کو انہیں کس شکل میں لکھنا ہے۔ یہ نہ تو تدریس کا صحیح طریقہ ہے اور نہ تعلیم کا مقصد۔ ہندوستان جیسے ترقی پذیر ملک میں، جہاں تعلیم کا مقصد علم فراہم کرنا کم اور حرف آشنا (نہ کہ صرف آگاہ) کرنا زیادہ ہے۔ زبانوں کی صحیح تدریس کی طرف نہ تو حکومتوں کی توجہ ہے اور نہ یہ اُن کی ضرورت۔ پھر مندرجہ بالا دقتوں کو دور کرنے کے لئے مناسب انتظامات کیسے ہوں اور کون کرے۔ جس ملک میں سائنس کو لازمی مضمون کے طور پر پڑھائے جانے کے باوجود دیہات کے ۹۰ فیصد سرکاری اسکولوں میں تجربہ گاہیں نہ ہوں وہاں زبانوں کو (جو شخص اختیاری مضمون کے طور پر پڑھائی جاتی ہیں) صحیح طور پر پڑھانے کے لئے ضروری ساز و سامان کہاں سے آئے۔ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج کا طالبِ علم نہ صرف کسی زبان کو صحیح طور پر بول سکتا ہے اور نہ اُسے درست طریقے سے لکھ سکتا ہے۔ جب تک آوازوں کو ٹھیک طریقے سے سننے کے لئے کان سدھے ہوئے نہ ہوں، زبانوں کی تعلیم مکمل نہیں ہو سکتی۔ اُس وقت تک اردو بولنا اور لکھنا ایک مسئلہ ہی بنا رہے گا۔

اردو کے وہ حروفِ تہجی جن کی آوازیں ایک سی محسوس ہوتی ہیں اُنہیں درج ذیل گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ ا۔ع۔ء ، ۲۔ ت۔ ط ، ۳۔ ث۔س۔ص ۴۔ ح۔ہ ۵۔ ذ۔ز۔ژ۔ض۔ظ۔

اسی طرح عربی ، فارسی اور ہندی سے حاصل کئے حروف جو ہمارے حروفِ تہجی کا جزولاینفک ہیں، حسب ذیل ہیں:۔

عربی حروف تہجی:۔ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ک ل م ن و ہ ھ ی=۲۹

فارسی حروفِ تہجی:۔ا ب پ ت ث ج چ ح خ د ذ ر ز ژ س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ک گ ل م ن و ہ ھ ی ء = ۳۳

ہندی حروف: بھ پھ تھ ٹ ٹھ جھ چھ دھ ڈ ڈھ ڑ ڑھ کھ گھ لھ سھ تھ =۱۷

<u>حروف اور لفظ میں اُن کی تحریری صورت:</u>

عربی فارسی کی طرح اردو حروف کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اُن کی انفرادی اور اجتماعی صورتوں میں بڑا فرق ہے۔ یہاں طالبِ علم انفرادی طور پر حروف کی جن صورتوں سے آشنا ہوتا ہے جب اُنہیں جوڑ کر لفظ بنانے کی کوشش کرتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران ہو جاتا ہے کہ اب حروف کی شکل وہ نہیں رہی جو اُس نے سیکھی ہے کہ وہ بہت حد تک بدل گئی ہے۔ چناں چہ اب اُسے حروف کی ان نئی صورتوں سے آشنا ہونا پڑتا ہے۔ صرف آشنا ہی نہیں ساری عمر اس بات کا خیال بھی رکھنا پڑتا ہے کہ کسی لفظ میں کوئی شوشہ دندانہ یا نقطہ کم یا زیادہ نہ ہو جائے۔ بہت سارے حروف کی پہچان چوں کہ نقطوں یا علامتوں سے ہوتی ہے اس لئے اس کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ نقطے نہ صرف مناسب جگہوں پر لگیں بلکہ کم یا زیادہ بھی نہ ہوں۔ ورنہ ''خدا'' کے ''جدا'' اور ''ناب'' کے ''تاب'' بن جانے کا خدشہ ہمیشہ لاحق رہتا ہے۔

اسی طرح کچھ حروف ایسے ہیں جو لفظ میں جب آتے ہیں تو اگلے حرف سے نہیں

جڑتے لیکن اپنے سے پہلے حرف کے ساتھ جڑ جاتے ہیں۔ان کی تعداد ۹ ہے جو حسب ذیل ہیں: ا ڈ ذ ر ڑ ز ژ و۔اسی طرح واوٗ معروف، واوٗ مجہول، واوٗ معدولہ، واوٗ لین، واوٗ زائد اور واوٗ عطف یائے معروف یائے مجہول، یائے لین یا ہائے ظ، ہائے مختفی، ہائے مخلوط وغیرہ کا جاننا ضروری ہے۔اسی طرح حذف ومحذوف، تخفیف وترخیم، مقدر وابدال، زیادت واشتقاق ومشتق، متجانس ومترادف الفاظ، قلب وتصرف، تعریب وتفریس وتہنید وغیرہ اصطلاحوں کا علم بھی ضروری ہے۔

حروف کو جوڑ کر لفظ بنانے کا عمل پیچیدہ ہی نہیں خاصا توجہ طلب بھی ہے۔اسے پوری طرح گرفت میں لانے کے لئے طالبِ علم کو خاصی مشقت کرنا پڑتی ہے۔خاص طور سے اس وجہ سے کہ اس مقصد کے لئے جو کتابیں تیار کی گئی ہیں وہ طلبہ کی ضرورت کو پورا نہیں کرتیں۔اِس مقصد کے حصول کے لئے نصابی قاعدوں کے ساتھ مشقی کتب کا ہونا بہت ضروری ہے جس کی شدید کمی ہے۔یہ نصابی قاعدے یہ تو بتاتے ہیں کہ کس حرف کی تحریری صورت یا صورتیں کیا ہیں۔ یعنی کوئی حرف لفظ کے آغاز، درمیان یا اختتام میں کیا صورت اختیار کرتا ہے لیکن یہ نہیں بتاتیں کہ ہر حرف بقیہ حروف کے ساتھ کس طرح جڑتا ہے۔مثلاً قاعدہ یہ تو بتایا ہے کہ چھوٹی ہے (ہ) جس کو ہائے ہوز یا گول ''ہے'' بھی کہا جاتا ہے جب بے (ب) کے ساتھ جڑتی ہے تو اُس کی شکل اور ہوتی ہے جب وہ دال (د) یا یائے کے ساتھ جڑتی ہے تو کوئی اور صورت اختیار کرتی ہے۔جب کاف (ک) یا گاف (گ) سے ملتی ہے تو وہ صورت باقی نہیں رہتی جو بتائی گئی ہے۔[1] اس لئے ضرورت اِس بات کی ہے کہ ایسی مشقی کتابیں تیار کی جائیں جو ہر حرف کی اُن تمام صورتوں کو پیش کریں جو وہ دوسرے تمام حروف سے لفظ کے آغاز، درمیان اور اختتام کی حالتوں میں اختیار کرتا ہے۔جب تک یہ نہیں ہوتا یہ ذمے داری استاد کو اٹھانا پڑتی ہے۔

حروفِ تہجی کی شمسی وقمری تقسیم سے روشناس ہونا بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا تائے مدّورہ (ۃ) یا گول تے (ۃ) سے۔اردو لغت میں عربی کے بہت سے ایسے الفاظ در آئے ہیں اور روزمرہ استعمال میں آتے ہیں، جن میں شمسی وقمری حروف کے ساتھ ساتھ تائے مدّورہ (ۃ) کا

---

[1]: اِن کی روایتی تعریف سے مجھے اتفاق نہیں۔

استعمال بھی ہوتا ہے۔ مثلاً

شمسی حروف سے بنے الفاظ: قمرالدین، شیخ الزماں، دارالسلطنت

قمری حروف سے بنے الفاظ: عبدالحق، بالخصوص، بوالہوس

تائے مدورہ سے بنے الفاظ: صلوٰۃ، زکوٰۃ، مسماۃ

ان کے علاوہ علمِ ہجا کے دوسرے پہلوؤں پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے جیسے حروفِ منقوطہ وغیر منقوطہ، حروف متشابہ وغیر متشابہ اور حروفِ ابجد، حروفِ علت، صحیح، قیاسی وسماعی الفاظ وغیرہ۔

حروف کے لفظ کی صورت اختیار کرنے کے ساتھ یہ جان لینا بھی ضروری ہے کہ سنسکرت کے نامور دانش ور بھرتری ہری کا یہ قول بہت حد تک صحیح ہے کہ لفظ کو حرف پر فوقیت حاصل ہے۔ یعنی انسان نے سب سے پہلے اپنے منہ سے جو آواز نکالی وہ حرف نہیں لفظ تھی چاہئے وہ پہلا لفظ یک صوئی ہی کیوں نہ رہا ہو۔ چنانچہ لفظ اگر انسان کا ایک فطری اور بے ساختہ عمل تھا تو حرفِ ساختہ اور ارادی فعل۔ لفظ کا جنم اُس وقت ہوا جب ابھی وہ شعور کی حدود سے کوسوں دور تھا۔ جب کہ حرف آشنائی کا سفر اُس نے اُسی وقت شروع کیا جب وہ شعور کی حدود میں داخل ہو کر کائنات کی مختلف حقیقتوں کا ہی نہیں خود اپنے وجود یعنی کائنات میں اپنے وجود کی حقیقت کا جائزہ بھی لینے لگا تھا۔ لفظ کی اسی حرمت کی وجہ سے ہمارے فلسفیوں نے لفظ کو کائنات کی حقیقت کا منبع بھی قرار دیا ہے۔ لفظ اُس وقت بھی تھا جب کائنات نہیں تھی صرف خدا تھا۔

لفظ کے اس تقدس کی وجہ سے استاد اور طالبِ علم دونوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ لفظ کی اِس طاقت کے درست استعمال کو مصدرِ حیات بھی بنائیں۔ لفظ کا صحیح استعمال اُس کا درست اُچارن جادوئی اثر رکھتا ہے۔ یہی نہیں لفظ سے دوسرے الفاظ کے چراغ کس طرح روشن ہوتے ہیں یہ جاننا بھی طالبِ علم کے لئے ضروری ہے۔ اسی کو گرامر کی اصطلاح میں علم صَرف کہا جاتا ہے" الفاظ کی پہچان، الفاظ کی اقسام، گردانیں، مختلف صیغے، نئے الفاظ بنانا اور کلمات بنانے کے اصول وغیرہ علمِ صَرف کے دائرے میں ہی آتے ہیں۔ مثلاً کرنا مصدر سے کرتا ہے، کرتے ہیں۔ کرے گا، کرنے والا، کرتا ہوا، کیا ہوا، وغیرہ۔ اکبر نے لکھا ہے۔ اکبر لکھتا ہے۔

تو لکھتا ہے۔تم لکھتے ہو، ہم لکھتے ہیں۔ لکھے گا، لکھا ہوا، لکھنے والا وغیرہ

لفظ کی اقسام یعنی کلمہ و مہمل ، کلمے کی اقسام یعنی اسم ،ضمیر ،صفت ،فعل ،متعلق فعل اور حرف وغیرہ بھی علم صَرف ہی کے دائرے میں آتی ہیں۔اِسی طرح اِسم کی اقسام جامد، مصدر، مشتق معنوں کے لحاظ سے اسم کی اقسام ،اسم معرفہ واسم نکرہ ،جنس کے لحاظ سے اسم کی اقسام (مذکر، مونث) اور گنتی کے لحاظ سے اس کی اقسام (واحد، جمع) بھی اسی میں شامل ہیں۔ ان کا شعور اگر نہیں ہے تو زبان سیکھنے کے کوئی معنی نہیں ہیں۔

لفظ

زبان چاہے کوئی ہو اُس میں تلفظ کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ایک زمانہ وہ تھا جب اردو زبان سیکھنے یا الفاظ کے تلفظ کو صحیح کرنے کے لیے شرفا اپنے بچوں کو طوائفوں کے ہاں بھیجا کرتے تھے۔اخلاقی وجوہات کی بنا پر اُنہیں چاہے سماج کا بدنام ترین طبقہ تصور کیا جاتا رہا ہے لیکن جہاں تک زبان دانی کا تعلق ہے اُنہیں اولیت کا شرف حاصل تھا۔سماج کی بدلتی اقدار نے جیسے جیسے اِس اِدارے کی لسانی اہمیت کو ختم کیا اردو زبان بھی انحطاط کا شکار ہوتی چلی گئی یا کم سے کم اُس کے تقریری چلن کو خاصی زک پہنچی۔

ایک زمانے تک یہ بھی کہا جاتا رہا کہ اُردو کو اُسی طرح لکھنا اور بولنا چاہیئے جس طرح اپنی زبان لکھتے یا بولتے ہیں۔دلّی اور لکھنؤ کے رہنے والوں کو اہل زبان تصور کیا جاتا تھا اور باقی اردو دُنیا اُنہیں کی پیروی کرتی تھی۔میرؔ کو اپنی زبان دانی پر اس لئے ناز تھا کہ اُنہوں نے بقول ان کے جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر سیکھا تھا۔اب جب کہ دلی اور لکھنؤ دونوں کی وہ حیثیت باقی نہیں رہی اور زبان دانی کے دوسرے ادارے بھی چوپٹ ہو گئے ہیں تو زبان کی تقریری وراثت کو کیوں کر تحفظ حاصل ہو، نتیجہ سامنے ہے۔صحیح زبان بولنے والوں کا حلقہ دن بدن سمٹتا چلا جارہا ہے۔اب نہ وہ اساتذہ ہیں جو بات بات پر ٹوکتے اور زبان درست کرتے تھے اور نہ سیکھنے والوں کا وہ جم گھٹا جو زانوئے تلمذ تہہ کرنے میں عمریں صرف کر دیا کرتے تھے۔صورتِ حال یہاں تک آ پہنچی ہے کہ ریڈیو اور ٹی وی کے ادارے بھی جو ابتدا میں زبان کو تحفظ فراہم کرنے کا اہم ذریعہ سمجھے

جاتے تھے، اب اِس بے دردی سے اُس کی حرمت کو نیلام کرتے نظر آتے ہیں کہ توبہ ہی بھلی۔

زبان کے چلن کی قدر بندی کو تحفظ فراہم کرنے والے ادارے جب کمزور یا ختم ہو جاتے ہیں تو پھر اُس پر مقامی اثرات غالب آتے چلے جاتے ہیں۔ یہ صورتِ حال اُن زبانوں کے لیے خاص طور سے مہلک ثابت ہوتی ہے جو اپنے مرکز سے دُور اجنبی زمینوں کا سفر طے کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔

اگر تعلیم کے ابتدائی زمانے میں اچھے اساتذہ کی قیادت حاصل ہو جاتی ہے اور ایسے اساتذہ میسر آجاتے ہیں جو زبان جانتے ہی نہیں بلکہ اُسے درست طریقے سے لکھ اور پڑھ بھی سکتے ہیں تو زبان کی صحیح ادائیگی کے مرحلے آپ ہی آپ طے ہو جاتے ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو پھر قوی امکان یہ ہے کہ غلط نویسی اور غلط بیانی ہی فروغ پائے گی۔ اسکول اور کالج کی کمی کو گھر کا ماحول پورا کرسکتا ہے بہ شرطیہ کہ گھر میں عربی، فارسی اور اردو کی ادبی روایت موجود ہو جو اس زمانے میں خال خال کو ہی نصیب ہوسکتی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو پھر نیّا کے پار اترنے کا ایک ہی راستہ کھلا رہتا ہے اور وہ یہ کہ خود جان توڑ محنت کر کے منزل تک رسائی حاصل کی جائے۔

یہاں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ صحیح تلفظ کی ادائیگی کے لیے لفظ میں حروف کی ترتیب کا صحیح ہونا ہی کافی نہیں ہے۔ اُن اعراب و علامات کا بھی صحیح ہونا ضروری ہے جو لفظ میں حروف کے تحرک وسکون کی نشاندہی کرتی ہیں۔ یہ بات کہہ کر یہاں اُن روایات کی طرف اشارہ کیا جارہا ہے جو ورثے کے طور پر صدیوں کا سفر طے کر کے ہم تک پہنچی ہیں ورنہ مراد ہی بات پر زور دینا ہے کہ لفظ میں کوئی حرف ساکن نہیں ہوتا، وہ سانس لینے کے لئے دم بھر کو رکھا ضرور ہے مگر جامد نہیں ہوتا۔ جس طرح تار پر ضرب لگنے سے جو آواز بھرتی ہے وہ کبھی رُکتی نہیں، ضرورت پڑنے پر صرف اپنا راستہ بدلتی ہے۔ اِسی طرح ہمارے اعضائے نطق سے ہوا خارج ہونے سے جب کوئی آواز ترنم ریز ہوتی ہے تو پھر کوئی دیوار، کوئی بند اُس کی راہ کو مسدود نہیں کرسکتا۔ وہ مسلسل بہتی رہتی ہے۔ کسی امنڈتے ہوئے دریا کی طرح، انہیں حقائق کی روشنی میں مصوتوں اور مصمتوں کے مابین جو فرق بیان کیا جاتا ہے اُسے تسلیم کرنے کو جی نہیں چاہتا۔ اگر

مصوتے کی پہچان یہ ہے کہ اُس کی ادائیگی کے دوران منہ سے خارج ہونے والی ہوا کہیں رکتی نہیں تو پھر اوپر پیش کی گئی دلیل کے مطابق اردو کی سبھی آوازیں یعنی سبھی حروف کو مصوتے قرار دینا چاہیئے اور اگر مصوتے کی پہچان یہ ہے کہ اُس کی آواز خود اُس کی اپنی ہوتی ہے اور اُس کی ادائیگی میں کسی دوسری آواز کے سہارے کی ضرورت نہیں ہوتی تو پھر یہ بات بغیر کسی ہچکچاہٹ کے کہی جاسکتی ہے کہ اردو میں ایسی کوئی آواز ہے ہی نہیں جو کلیتاً اُس کی اپنی آواز ہو۔ اردو کی ہر آواز کو ادا کرنے کے لیے کسی نہ کسی دوسری آواز کے سہارے کی ضرورت رہتی ہے، یہاں تک کہ اُن کو بھی جنہیں ہم مصوتے قرار دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہم (ا) کو لیتے ہیں جو مصوتہ ہے۔ اسے غور سے ادا کیجیئے تو معلوم ہوا گا کہ ہم اسے ادا کرنے کے لیے ایک زبر کا استعمال کررہے ہیں۔ چناں چہ جب مصوتے کو ادا کرنے کے لیے خود ایک نیم یا مکمل مصوتے کی ضرورت پڑتی ہے تو پھر اسے متذکرہ تعریف کے لئے مصوتہ مطابق قرار دے سکتے ہیں۔ یہ بھی تو پھر مصمتہ ہی ٹھہرا۔ اِس اعتبار سے اردو کی ساری آوازیں فطرتاً مصمتی آوازیں ہی قرار پاتی ہیں۔ ضرورت اِس بات کی ہے کہ ہمارے ماہرینِ لسانیات ماضی کے اِن نتائج پر از سرنو غور کرکے اگر ضروری ہو تو نئے نتائج سامنے لاکر علم کے قافلے کو آگے ہی نہ بڑھائیں بلکہ ہمارے اساتذہ طلبہ کو اِن حقائق سے آشنا کرکے اُن کے تخلیقی اذہان کو تقویت بھی پہنچائیں۔

جس طرح حرکت اِس کائنات کی سب سے بڑی حقیقت ہے اِسی طرح یہ بھی ایک اہم سچائی ہے کہ ہر گزرتے ہوئے لمحے کے ساتھ علم میں مسلسل اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ چناں چہ یہ ہماری ذمہ داری ہے کہ اپنے حاصل شدہ نتائج کی نوکِ پلک نئے علوم کی روشنی میں درست کرتے رہیں جو نسلیں اپنی اِس ذمہ داری کو کماحقہ نہیں نبھاتی وہ جہالت کے اندھیروں میں گم ہوجاتی ہیں۔ زبانوں کی تعلیم کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ وہ علوم کے سرچشموں سے استفادہ کرنے والوں میں اس کرید کو ایک تحریک کی شکل دے کر اُنہیں نئے حقائق تک پہنچنے کا حوصلہ عطا کرتی رہے۔ اگر ہمارے بزرگوں نے یہ نہ کیا ہوتا تو ہم آج بھی زمین کو ساکن اور سورج کو متحرک تصور کرتے۔ چاند پر بڑھیا آج بھی چرخا کاتتی نظر آتی۔ چاند اور سورج گرہن کو آج بھی ہم کسی دیو

کا اُن پر کچھ وقت کے لیے غالب آ جانا متصوّر کرتے اور اُنہیں اُس سے آزاد کرانے کے لیے بندوقیں داغتے پھرتے۔ علم کے اِس ہر آن بدلتے دھارے کا یہ بھی تقاضا ہے کہ ہم علمِ زبان کا بھی ہر دم جائزہ لیتے رہیں اور نئے حقائق کی روشنی میں اپنے نتائج کی نوک پلک درست کرتے رہیں۔

کل تک ہم یہ بھی سمجھتے تھے کہ اِنسان اپنی روزمرہ زندگی میں منہ سے جو آوازیں نکالتا ہے وہ ساری کی ساری بامعنی نہیں ہوتی، اُن میں سے زیادہ بے معنی یا محض لایعنی ہوتی ہیں۔ لیکن آج یہ محسوس ہوتا ہے کہ اِنسان اپنی پوری عمر کے دوران جو کچھ کہتا یا جو آوازیں اپنے اعضائے نطق کے ذریعے نکالتا ہے وہ سب کی سب بامعنی ہوتی ہیں۔ ہوا کا معمولی سا اخراج بھی کسی نہ کسی جذبے، کسی نہ کسی کیفیت کا علامیہ ہوتا ہے، اِس لیے وہ بامعنی ہوتا ہے بے معنی نہیں۔ ہمارے چہرے کا ہر عکس، نظروں کی ہر حرکت، ماتھے پر نمودار ہونے والے پسینے کا ہر قطرہ، رونگٹوں کی ہر ادا کسی نہ کسی کیفیت کا مظہر ہوتی ہے۔ پھر وہ بے معنی کیسے ہوسکتی ہے۔ ہم زبان کے ایک دھارے سے ہی استفادہ نہیں کرتے، کئی دوسرے دھاروں سے بھی مدد حاصل کرتے ہیں۔ دھارا اصوات پر مبنی ہے دوسرا اعضا کی حرکات و سکنات پر تیسرا محسوسات کے آب گینوں پر اور چوتھا نگاہوں کی فسوں خیز کرشمہ سازیوں پر۔ انسان کے منہ سے ادا ہونے والے کسی بھی لفظ کا جائزہ اِن سبھی کے مطالعے کے بغیر کبھی مکمل نہیں ہوتا۔

تحریر کے تجزیئے کی اپنی اہمیت ہے اگر زبانوں کا صحیح مطالعہ تو بول چال کی زبان ہی کا مطالعہ ہے۔ تحریر لفظ یا حرف کی وہ صورت ہے جو ایک مخصوص لمحے میں اُسے حاصل تھی اور جواب منجمد ہو چکی ہے یعنی مر چکی ہے جب کہ ان کی صوتی صورت ایک بہتے ہوئے دریا کی طرح ہے۔ وہ جب بھی ادا کی جاتی ہے زندگی کی نئی حقیقتوں کا پتہ دیتی ہے۔ اوپر پیش کئے گئے جائزے کے بعد یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اگر ہم اردو زبان کی موجودہ صورتِ حال میں بہتری لانا چاہتے ہیں تو ہمیں ایسے وسائل اختیار کرنا پڑیں گے جو ایک طرف تو ہماری روایت، ہمارے قومی مزاج اور مقاصد سے ہم آہنگ ہوں اور دوسری طرف وہ اقوامِ عالم میں ہمیں ایک

باوقار جگہ دِلوانے کی ضمانت بھی دیں۔ ہمیں اپنی قومی وراثت کا از سرنو جائزہ لینا ہوگا۔ ہماری بدنصیبی یہ ہے کہ ہم نے ہر میدان میں، شاید احساس کمتری کی وجہ سے، یورپی اقوام کی اندھی تقلید کرنے کا ایسا وطیرہ اختیار کیا ہوا ہے کہ ہمیں اپنی اچھی چیزوں کی بھی کوئی قدر نہیں رہی۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ہم پہلے اپنی وراثت کو ٹھوک بجا کر دیکھتے۔ اُس میں اگر کوئی کمی نظر آتی تو اُسے دور کر کے بہتر بناتے اور پھر بھی اگر وہ مناسب نظر نہ آتی تو اُسے بدلتے مگر ہم نے ایسا نہیں کیا۔

بغیر اپنی ضرورتوں، قومی مزاج، انفرادیت، تشخص اور اقتصادی صورتِ حال پر نگاہ کیے اس جھونک میں کہ ایسا کرنے سے ترقی یافتہ اقوام کی صف میں شامل ہو جائیں گے۔ اِس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج ہماری نئی نسل کی اچھی خاصی تعداد گمراہی کا شکار ہو گئی ہے۔

تعلیم کے میدان میں بھی ہم نے یہی کیا ہے۔ بغیر اس بات کا جائزہ لئے کہ ہمارے اپنے تعلیمی نظام میں کیا کمی ہے اور بغیر اِسے بہتر بنانے کی کوشش کیے ہم نے اُسے یکسر کالعدم قرار دیتے ہوئے، مانگے کے اجالوں سے گھر کو روشن کرنا چاہا ہے۔ نتیجہ وہی ہوا جو اس صورت میں اکثر ہوتا ہے۔

خدا ہی ملا نہ وصالِ صنم
ادھر کے رہے نہ اُدھر کے رہے

آج ہماری نئی نسل نہ تو علمی اعتبار سے اُس نسل سے بہتر ہے جو اپنے نظامِ تعلیم کی پروردہ تھی اور نہ اخلاقی وسماجی اعتبار سے ہمارا معاشرہ۔ کوا چلا ہنس کی چال وہ اپنی چال بھی بھول گیا۔ اب ضرورت اِس بات کی ہے کہ ہم اپنی تجربات کی روشنی میں ایسا راستہ اختیار کریں جو ہمارے قومی مزاج کے مطابق ہو۔

زبانوں کی تعلیم کے معاملے میں بھی ہم ایسے ہی دوراہے پر کھڑے ہیں۔ اردو زبان جس صورتِ حال سے آج دوچار ہے اور جس کا ذکر اوپر ہوا، اُس کی وجہ بھی یہی ہے۔ ہم نے اُس کی لسانی ترویج کے لیے جو ماڈل اختیار کیا ہے وہ ہمارے مزاج سے قطعی مطابقت نہیں رکھتا۔ مجھے یاد آتا ہے ہم نے آج سے تیس چالیس سال قبل شعبہ اردو، جموں یونی ورسٹی میں اردو کے

شائقین کی تعلیم وتربیت کے لیے ''دس دن میں اُردو'' کے عنوان سے ایک کورس شروع کیا تھا۔ تحریک اِسی نام کے اُس قاعدے سے ملی تھی جو جناب حیات اللہ انصاری مرحوم نے تیار کیا تھا۔ دس دن تو کجا ایک ماہ کوششوں کے بعد معلوم یہ ہوا کہ طلبہ کو نہ تو اُردو کے حروفِ تہجی پوری طرح یاد ہیں اور نہ اُن کی ترتیب کا علم۔ مجبوراً اپنے روایتی درسی سلسلے کو شروع کرنا پڑا جو کمی ایک ماہ میں پوری نہ ہوئی تھی۔ دس دن میں پوری ہوگئی۔

میں گزشتہ ۱۵۔۲۰ برس سے جموں یونی ورسٹی میں اردو سے قطعی نابلد اشخاص کو اردو سکھانے کا کام کررہا ہوں۔ K.A.S (Kashmir Administrative Service) کے وہ افسر جو اُردو بالکل نہیں جانتے اور سرکاری زبان ہونے کی وجہ سے اب اُردو جاننا اُن کی پیشہ وارانہ ضرورت ہے، انہیں بھی حکومت کے ادارے امپا (IMPA) میں اُردو پڑھاتا چلا آرہا ہوں۔ یہ طریقِ کار اگرچہ وہی ہے جو صدیوں سے ہمارے ہاں رائج ہے مگر میں نے اُس میں اپنے طور پر کچھ ترمیم واضافہ کرتے ہوئے اُسے بہتر بنانے کی کوشش کی ہے جس کے خاطر خواہ نتائج بر آمد ہوئے ہیں۔ ہر سال تقریباً دوسو نوجوان مجھ سے اردو سیکھ کر اپنی ذمے داریاں بحسن و خوبی نبھاتے۔

اِس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے میں نے کون سا طریقِ کار اختیار کیا ہے اُس کی بھی وضاحت کیے دیتا ہوں:۔

یہاں سب سے پہلے آپ کو یہ بھی بتاتا چلوں کہ یہ نوجوان جن کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے ہندی، ڈوگری، پنجابی اور انگریزی پڑھ کے آتے ہیں۔ اُردو کو اُنہوں نے تعلیم کی کسی منزل پر بھی پڑھا نہیں ہوتا۔ عمر کے بھی اُس حصے میں ہوتے ہیں جب کسی دوسری زبان کو سیکھنا آسان نہیں ہوتا۔ قدم قدم پر اَن گنت سوالات دامن پسارے کھڑے ہوتے ہیں جن کا جواب دینا مشکل بلکہ کبھی کبھی ناممکن بھی ہوتا ہے۔ اِس صورتِ حال میں استاد کی ذمے داریاں بدرجہا بڑھ جاتی ہیں تاکہ وہ نہ صرف اپنے کورس کی حرمت کو برقرار رکھے، بلکہ یہ بھی کہ طالبِ علم کی ضرورتوں کو بھی پورا کرتا رہے۔ اس کے علاوہ ایک دقت یہ بھی درپیش ہوتی ہے کہ یہ طلبہ آپ کے پاس ایک

مخصوص مدت کے لیے آتے ہیں۔ استاد کو تیس سے پچاس لیکچرس یعنی تیس سے پچاس گھنٹوں میں اردو سے قطعی نابلد شخص کو اُردو زبان لکھنے پڑھنے کے قابل بنانا ہوتا ہے۔ دیکھنے میں تو یہ تعداد اچھی خاصی نظر آتی ہے لیکن جب آپ عملی طور پر کام شروع کرتے ہیں، تو پتہ چلتا ہے کہ وقت کی یہ تحدید بہت ہی ناکافی ہے۔ چنانچہ استاد کو کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ کام کرنے کے طریقِ کار کو اپنانا پڑتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ زیادہ سے زیادہ مُفید نتائج بھی برآمد ہوں۔

ضرورت ایجاد کی ماں ہوتی ہے اُسے اب ایسا طریقِ کار اختیار کرنا پڑتا ہے جو طالبِ علم کی سماجی تقریری اور تحریری و علمی ضرورتیں بیک وقت پورا کرے۔ چناں چہ وہ حروفِ تہجی سے آغاز کرتے ہوئے نہ صرف اُنہیں بورڈ پر لکھ کر یہ بتانے کوشش کرتا ہے کہ وہ کیسے لکھے جاتے ہیں یا قلم کی زبان کہاں سے آغاز کرتے ہوے، کن، کن اعراف کا سفر کر کے اُنہیں متشکل کرتی ہے بلکہ یہ بھی کہ اُن کے نام کیا ہیں اور وہ، کن آوازوں کی نمائندگی یا ترجمانی کرتے ہیں۔ طالبِ علم چوں کہ غیر زبانوں سے آئے ہوتے ہیں اس لیے حروف کو اردو میں اور کن کے ناموں کو رومن میں لکھتے ہوئے اُن آوازوں کو وہ جنہیں پیش کرتے ہیں بول کر بتانا پڑتا ہے۔ وقت کی کمی کی وجہ سے اُنہیں یہ بھی بتا دیا جاتا ہے کہ حروف کو یاد کرنے، اُنہیں درست طور پر لکھنے اور بولنے پر قدرت حاصل کرنے کے لیے تین چار گھنٹے سے زیادہ وقت انہیں دستیاب نہیں ہے۔ چناں چہ اپنے طے شدہ نشانوں کے حصول کو یقینی بنانے کے لئے استاد دوسرے ہی دن سے طلبہ سے حروف کی زبانی گردان کرانا شروع کرتا ہے اُنہیں باری باری بورڈ تک لا کر اُن سے اُنہیں لکھواتا ہے۔ بورڈ پر حروف کی غلط ترتیب کو ان سے باری باری درست کروا کر اطمینان کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُنہوں نے سبھی حروف ترتیب سے نہ صرف زبانی یاد کر لئے ہیں بلکہ اُنہیں ترتیب سے لکھنا اور بولنا بھی سیکھ لیا ہے۔ تلفظ کو صحیح کرنے لیے وہ متعلقہ حروف کو بار بار اُن سے بلواتا ہے اور اِن آزمائشی سرگرمیوں کے بعد جب اُسے یقین ہو جاتا ہے کہ طلبہ نے حروف کو نہ صرف یاد کر لیا ہے بلکہ وہ اُنہیں درست طور پر لکھ اور بول بھی رہے ہیں اس کے بعد ہی وہ آگے بڑھتا ہے۔ ہندی، ڈوگری یا پنجابی کے اثرات کی وجہ سے ج، ظ، ق اور ک کی ادائیگی میں کچھ دقت اگر چہ

آخر تک باقی رہتی ہے لیکن مجموعی اعتبار سے سلسلہ ٹھیک ہی چلتا ہے اور نتائج بھی ٹھیک ہی برآمد ہوتے ہیں۔

اِس پہلی منزل کو کامیابی سے عبور کرنے کے بعد دوسری منزل کا آغاز ہوتا ہے جو خاصی طویل اور پیچیدہ ہے یعنی حروف کو جوڑ کر لفظ بنانا۔ اِس منزل کے پہلے مرحلے پر توجہ صرف حروف کے جوڑوں پر مرکوز رہتی ہے جس کی وجہ سے جو الفاظ بنتے ہیں وہ بے معنی ہوتے ہیں۔ طلبہ کو یہ بات پہلے ہی بتا دی جاتی ہے کہ حروف کے جڑنے سے جو لفظ بن رہے ہیں اُن کے کوئی معنی نہیں اور نہ وہ کبھی اُنہیں بعد میں نظر آئیں گے، نہ اُن کا اُن سے کہیں واسطہ پڑے گا۔ استاد یہاں سہ حرفی الفاظ بنانے تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے۔ ہر حرف کو لفظ کے آغاز، درمیان اور اختتام کی تینوں حالتوں سے گزرتے اور دوسرے حروف سے جڑتے ہوئے دکھاتا ہے تا کہ طلبہ کے ذہن میں ہر حرف کی تینوں حالتوں کی شبیہہ جاگزیں ہو جائے۔ مثال کے طور پر اگر اُسے الف (ا) کی تینوں حالتوں سے طلبہ کو متعارف کرانا ہے تو وہ سب سے پہلے اُنہیں اس اصول سے آشنا کراتا ہے کہ لفظ کے آغاز میں استعمال ہونے والا الف (ا) دوسرے کسی حرف کے ساتھ جڑتا نہیں ہے۔ اِس کے بعد وہ الف کی تینوں حالتوں کو یوں پیش کرتا ہے:۔

الف آغاز میں:۔　ا+ب+پ= ابپ

الف لفظ کے درمیان میں:۔ ا + ا+ ا= آ　یا　ب+ا+ب=باب

الف لفظ کے آخر میں:۔ ا+ا+ا = آا یا ب+ب+ا= ببا

یہ سلسلہ بڑی یے (ے) تک چلتا ہے۔ بڑی یے سے کوئی لفظ شروع نہیں ہوتا ہے لیکن وہ لفظ کے بیچ یا آخر میں آ کر لفظ یا الفاظ کا حصہ ضرور بنتی ہے۔

اِس مرحلے کو کامیابی سے عبور کرنے کے لیے استاد کے پاس بیس سے زیادہ لیکچر نہیں ہوتے۔ اِن بیس گھنٹوں میں وہ سارے حروف کی تینوں حالتوں میں بننے والے جوڑوں سے طلبہ کو متعارف کراتا ہے اور مشق کرا کے اس بات کو یقینی بنانے کی کوشش کرتا ہے کہ طلبہ نے ہر جوڑ کو ٹھیک طرح سے لکھنا سیکھ لیا ہے۔ بورڈ پر لا کر اُن سے جوڑ لکھواتا ہے اور جب اُسے یقین

مخصوص مدت کے لیے آتے ہیں۔ استاد کو تیس سے پچاس لیکچرس یعنی تیس سے پچاس گھنٹوں میں اردو سے قطعی نابلد شخص کو اُردو زبان لکھنے پڑھنے کے قابل بنانا ہوتا ہے۔ دیکھنے میں تو یہ تعداد اچھی خاصی نظر آتی ہے لیکن جب آپ عملی طور پر کام شروع کرتے ہیں، تو پتہ چلتا ہے کہ وقت کی یہ تحدید بہت ہی ناکافی ہے۔ چنانچہ استاد کو کم سے کم وقت میں زیادہ سے زیادہ کام کرنے کے طریقِ کار کو اپنانا پڑتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ زیادہ سے زیادہ مُفید نتائج بھی برآمد ہوں۔

ضرورت ایجاد کی ماں ہوتی ہے اُسے اب ایسا طریقِ کار اختیار کرنا پڑتا ہے جو طالبِ علم کی سماجی تقریری اور تحریری و علمی ضرورتیں بیک وقت پورا کرے۔ چناں چہ وہ حروفِ تہجی سے آغاز کرتے ہوئے نہ صرف اُنہیں بورڈ پر لکھ کر یہ بتانے کوشش کرتا ہے کہ وہ کیسے لکھے جاتے ہیں یا قلم کی زبان کہاں سے آغاز کرتے ہوے، کن ،کن اعراف کا سفر کرکے اُنہیں متشکل کرتی ہے بلکہ یہ بھی کہ اُن کے نام کیا ہیں اور وہ ،کن آوازوں کی نمائندگی یا ترجمانی کرتے ہیں۔ طالبِ علم چوں کہ غیر زبانوں سے آئے ہوتے ہیں اس لیے حروف کو اردو میں اور کن کے ناموں کو رومن میں لکھتے ہوئے اُن آوازوں کو وہ جنہیں پیش کرتے ہیں بول کر بتانا پڑتا ہے۔ وقت کی کمی کی وجہ سے اُنہیں یہ بھی بتا دیا جاتا ہے کہ حروف کو یاد کرنے ، اُنہیں درست طور پر لکھنے اور بولنے پر قدرت حاصل کرنے کے لیے تین چار گھنٹے سے زیادہ وقت انہیں دستیاب نہیں ہے۔ چناں چہ اپنے طے شدہ نشانوں کے حصول کو یقینی بنانے کے لئے استاد دوسرے ہی دن سے طلبہ سے حروف کی زبانی گردان کرانا شروع کرتا ہے اُنہیں باری باری بورڈ تک لاکر اُن سے اُنہیں لکھواتا ہے۔ بورڈ پر حروف کی غلط ترتیب کو ان سے باری باری درست کروا کر اطمینان کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ اُنہوں نے سبھی حروف ترتیب سے نہ صرف زبانی یاد کر لئے ہیں بلکہ اُنہیں ترتیب سے لکھنا اور بولنا بھی سیکھ لیا ہے۔ تلفظ کو صحیح کرنے لیے وہ متعلقہ حروف کو بار بار اُن سے بلواتا ہے اور اِن آزمائشی سرگرمیوں کے بعد جب اُسے یقین ہو جاتا ہے کہ طلبہ نے حروف کو نہ صرف یاد کر لیا ہے بلکہ وہ اُنہیں درست طور پر لکھ اور بول بھی رہے ہیں اس کے بعد ہی وہ آگے بڑھتا ہے۔ ہندی، ڈوگری یا پنجابی کے اثرات کی وجہ سے ج، ظ، ق اور ک کی ادائیگی میں کچھ دقّت اگر چہ

آخر تک باقی رہتی ہے لیکن مجموعی اعتبار سے سلسلہ ٹھیک ہی چلتا ہے اور نتائج بھی ٹھیک ہی برآمد ہوتے ہیں۔

اِس پہلی منزل کو کامیابی سے عبور کرنے کے بعد دوسری منزل کا آغاز ہوتا ہے جو خاصی طویل اور پیچیدہ ہے یعنی حروف کو جوڑ کر لفظ بنانا۔ اِس منزل کے پہلے مرحلے پر توجہ صرف حروف کے جوڑوں پر مرکوز رہتی ہے جس کی وجہ سے جو الفاظ بنتے ہیں وہ بے معنی ہوتے ہیں۔ طلبہ کو یہ بات پہلے ہی بتا دی جاتی ہے کہ حروف کے جڑنے سے جو لفظ بن رہے ہیں اُن کے کوئی معنی نہیں اور نہ وہ کبھی اُنہیں بعد میں نظر آئیں گے، نہ اُن کا اُن سے کہیں واسطہ پڑے گا۔ استاد یہاں سہ حرفی الفاظ بنانے تک ہی خود کو محدود رکھتا ہے۔ ہر حرف کو لفظ کے آغاز، درمیان اور اختتام کی تینوں حالتوں سے گزرتے اور دوسرے حروف سے جڑتے ہوئے دکھاتا ہے تاکہ طلبہ کے ذہن میں ہر حرف کی تینوں حالتوں کی شبیہہ جاگزیں ہو جائے۔ مثال کے طور پر اگر اُسے الف (ا) کی تینوں حالتوں سے طلبہ کو متعارف کرانا ہے تو وہ سب سے پہلے اُنہیں اس اصول سے آشنا کراتا ہے کہ لفظ کے آغاز میں استعمال ہونے والا الف (ا) دوسرے کسی حرف کے ساتھ جڑتا نہیں ہے۔ اِس کے بعد وہ الف کی تینوں حالتوں کو یوں پیش کرتا ہے:۔

الف آغاز میں:۔ ا+ب+پ= ابپ

الف لفظ کے درمیان میں:۔ ا + ا+ ا= آ یا ب+ا+ب=باب

الف لفظ کے آخر میں:۔ ا+ا+ا = آ یا ب+ب+ا= ببا

یہ سلسلہ بڑی یے (ے) تک چلتا ہے۔ بڑی یے سے کوئی لفظ شروع نہیں ہوتا ہے لیکن وہ لفظ کے بیچ یا آخر میں آ کر لفظ یا الفاظ کا حصہ ضرور بنتی ہے۔

اِس مرحلے کو کامیابی سے عبور کرنے کے لیے استاد کے پاس بیس سے زیادہ لیکچر نہیں ہوتے۔ اِن بیس گھنٹوں میں وہ سارے حروف کی تینوں حالتوں میں بننے والے جوڑوں سے طلبہ کو متعارف کراتا ہے اور مشق کرا کے اس بات کو یقینی بنانے کی کوشش کرتا ہے کہ طلبہ نے ہر جوڑ کو ٹھیک طرح سے لکھنا سیکھ لیا ہے۔ بورڈ پر لا کر اُن سے جوڑ لکھواتا ہے اور جب اُسے یقین

ہو جاتا ہے کہ طلبہ نے اُنہیں لکھنا سیکھ لیا ہے تو پھر اُن سے با معنی الفاظ کے ہجے لکھوانے سے پہلے اُنہیں اعراب وعلامات سے آشنا کراتا ہے۔ ہر حرف کو جوڑ کر نہ صرف اُن سے با معنی الفاظ بنواتا ہے بلکہ الفاظ میں مستعمل حروف کو الگ الگ کرا کے یہ یقینی بنانے کی کوشش کرتا ہے کہ طالبِ علم نے لفظ میں آنے والے حروف کو اچھی طرح پہچان لیا ہے۔ وہ اُن کے تلفظ کو جان گیا ہے۔ اِس مشق سے تین فائدے ہوتے ہیں:-

۱۔ صحیح جوڑ بنوانے کا امتحان ہو جاتا ہے۔ یعنی ایک بار پھر اِس بات کا اطمینان ہو جاتا ہے کہ طلبہ نے جوڑ بنانا سیکھ لیا ہے۔

۲۔ اُن کے ذہنوں میں با معنی الفاظ کا ذخیرہ جمع ہو جاتا ہے جو آگے چل کر مفید ثابت ہوتا ہے۔

۳۔ وہ الفاظ کے ساتھ ساتھ اُن کے صحیح تلفظ سے بھی آشنا ہو جاتے ہیں جس سے گفتگو میں روانی پیدا ہوتی ہے۔

با معنی الفاظ بنانے کی مشق پر چار پانچ دن سے زیادہ وقت صرف نہیں کیا جاتا۔ یہاں بھی کم وقت میں زیادہ سے زیادہ کام کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

دو مرحلوں کو کامیابی سے عبور کرنے کے بعد تیسرے مرحلے کا آغاز ہوتا ہے جس کے دوران طلبہ سے چھوٹے چھوٹے جملے بنوائے جاتے ہیں۔ ساتھ ہی دوسری جماعت کے لیے تیار کردہ نصابی کتاب کو پڑھنے کا سلسلہ بھی شروع کیا جاتا ہے۔ یہ سلسلہ جوں جوں آگے بڑھتا ہے لفظیات کے ذخیرے میں اضافے کے ساتھ ہی ساتھ کتاب میں موجود مشقوں کے ذریعے گرامر کا آغاز بھی ہو جاتا ہے۔ متن کی قرأت کے دوران جملوں کے درمیان استعمال کیے گئے اوقاف سے اُنہیں روشناس کیا جاتا ہے۔ متن میں مستعمل جنسی وعددی حوالوں کے ذریعے مذکر مونث اور واحد جمع کی ابتدائی حالتوں سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ کارفرما اصولوں کی وضاحت کی جاتی ہے۔ متن ہی کے حوالے سے اضداد، مترادفات، سابقوں لاحقوں، کلمے کی اقسام اور اجزائے روزمرّہ اور ضرب الامثال کی بھی وضاحت کی جاتی ہے۔ تلمیحوں سے آگاہ

کیا جاتا ہے اور اگر نصاب میں نظمیں بھی شامل ہوں تو اُن کی تشریح کے بنیادی ضوابط بیان کیے جاتے ہیں۔ نظم ونثر کے فرق کی وضاحت کی جاتی ہے۔ سال کے مہینوں، ہفتے کے دنوں کے نام بتائے جاتے ہیں اور سب سے آخر میں اقتباس لکھوانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اِس کے ساتھ ہی کورس کا اختتام ہو جاتا ہے۔

غیر زبان کے طلبہ کو اردو سکھانے کے لیے میں کون سی درسی، آموزشی اور آزمائشی تراکیب استعمال کرتا رہا ہوں۔ اُمید ہے اب تک کی گفتگو سے اُس کے بارے میں آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا۔ میں یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ ان تراکیب کے ذریعے مجھے کورس کے مقاصد حاصل کرنے میں اُس سے کہیں زیادہ کامیابی حاصل ہوئی ہے جتنی مجھے توقع تھی۔

............❁❁❁............

میر غلام رسول نازکی نمبر

میر غلام رسول نازکی اُردو، کشمیری، عربی، فارسی اور انگریزی ادب پر گہری نظر رکھتے تھے۔ اپنے تبحرِ علمی اور بلند خیالی کی وجہ سے ادبی حلقوں میں خاصے مقبول تھے۔ اُردو، کشمیری، فارسی اور عربی میں ان سے کئی تصانیف یادگار ہیں۔ میر غلام رسول نازکی پر ''شیرازہ'' کی خصوصی اشاعت، شیرازہ اُردو کا ایک کارنامہ ہے جس کو علمی اور ادبی حلقوں میں خاصی پذیرائی حاصل ہوئی ہے۔

......●......

ڈاکٹر مشتاق احمد منتظر

صوفی شعرا کا طرزِ اظہار

صوفیہ درس و تدریس کے ذریعے انسانوں کی داخلی یا روحانی تربیت کرتے رہے ہیں۔ اس مقصد کے لئے اُنہوں نے شاعری کو بھی اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ اُن کے شعری تجربے نہایت ہی لطیف اور داخلی ہیں۔ یہ روحانی اور مابعد طبعیاتی کیفیات اور محسوساتی تجربات کا اظہار کرنا مشکل ہیں۔ اس لئے صوفی شعراء نے اپنے روحانی تجربوں کے اظہار کے لئے تشبیہوں، استعاروں، تمثیلوں، علامتوں اور اشاروں و کنایوں کا سہارا لیا۔ صوفی شاعری بنیادی طور محبت اور عبادت کی شاعری ہے۔ اس میں خدا سے محبت، خدا کے رسولؐ سے محبت اور خدا کے مخلوق سے محبت ہے۔ اس میں رواداری، صبر و تحمل، صلحِ کل اور محبت کے اقدار ہیں۔ صوفی شاعر مجبوری کی آگ میں جُھلستا ہے اور فراق کی شمشیر کی زد پہ رہتا ہے۔ اس کے کلام میں وصال کی دُعا ہے۔ ایمان، محبت، عبادت اور عقیدت اس کے بنیادی خدوخال ہیں۔ صوفی شاعر سرِ تسلیم خم کر کے عقیدوں اور اقدار کے دائرے میں زندہ رہتا ہے۔ اُنہیں دینی معتقدات اور فرمودات کی سچائی پر یقین ہوتا ہے۔ صوفیہ کی بھی اپنی وجودی، روحانی، اخلاقی، معاشرتی اور ثقافتی شناخت ہوتی ہے۔ وہ مذہب کے حوالے سے اپنے آپ کو متعارف کرتے ہیں۔ صوفی شاعر کو یہ یقین ہے کہ انسان کے جسمانی، ذہنی اور روحانی درد کا علاج موجود ہے، اگرچہ وہ ہمیں

آسانی سے دستیاب نہیں ہوتا۔صوفی شاعر کے نزدیک مستقل، مسلسل اور متواتر اخلاص اور وفا داری ہی دین دار کا اصلِ ایمان ہے۔فقہ کا تعلق انسان کے ظاہری عمل سے ہے۔وہ صرف یہ دیکھتی ہے کہ بندے کو جیسا اور جس طرح حکم دیا گیا ہے، اس کو وہ بجالاتا ہے یا نہیں۔لیکن تصوف یہ دیکھتا ہے کہ اس عبادت سے ہمارے دل کا کیا حال رہا۔بندہ خدا کی طرف متوجہ ہوا یا نہیں۔ خدا کے حکم پر عمل کرنے میں بندے کے اندر خلوص، نیک نیتی اور سچی اطاعت کس قدر ہے۔قرآن میں اس چیز کا نام تزکیہ اور حکمت ہے۔حدیث میں اسے احسان کا نام دیا گیا ہے۔ بعد کے لوگوں میں یہی چیز تصوف کے نام سے مشہور ہوئی۔

خلافتِ راشدہ کے بعد کچھ عناصر نے اپنی من مانی تشریحات اور توضیحات سے سطحی سیاسی اختلافات کو ہوا دی اور اسلام کے آفاقی نظریۂ حیات، خلافت اور شورائی نظام یعنی جمہوری مزاج اور روح کے برخلاف ایک جابرانہ سیاسی نظام یعنی ملوکیت کی بنیاد ڈالی۔حالانکہ اسلام جبر اور کلی آزادی کے فلسفے کو رد کرتا ہے۔جابر حکمرانوں کا ظلم و ستم جاری تھا اور دوسری طرف وہ اپنے ظالمانہ نظام کو استناد بخشنے اور عوامی مزاحمت کے امکانات کو ختم کرنے کے لئے لوگوں کے دلوں میں جبری فلسفہ بٹھانا چاہتے تھے۔ان حالات میں لوگ یا تو گوشہ نشینی اختیار کرتے یا عسکری مزاحمت کا راستہ اختیار کرتے۔دوسرا راستہ لازمی طور خون آشام ثابت ہوتا۔ایسے حالات کا مقابلہ کرنے کے لیے صوفیہ نے ایک اعتدال کا راستہ اختیار کیا۔حضرت حسن بصریؒ نے خوفِ خدا کا تصور پیش کر کے جابر حکمرانوں کو جھنجھوڑنے کی کوشش کی۔حضرت رابعہ بصریؒ نے محبت کا فلسفہ پیش کیا۔اس طرح سے صوفیہ کی فکر جابر حکمرانوں کے خلاف منظم آواز بن گئی۔

دنیا میں صدیوں سے جاری صوفی سلسلہ ایک باقاعدہ اخلاقی نظام کا پابند ہے۔یہ صوفیہ دنیوی رسوم کے قائل نہیں تھے بلکہ داخلی پاکیزگی پر زور دیتے رہے۔عرفانِ ذات، عشقِ رسولؐ اور رضائے الٰہی ان کا مقصدِ حیات تھا۔سادگی، ضبطِ نفس، محنت، صلہ رحمی، مساوات، خدمتِ خلق اور احترامِ آدمیت ان کا طریقہ تھا۔اس طرح یہ عالمگیر تحریک، خدا پرست اور انسان دوست اقدار کی نمائندہ ہے۔استاد صوفی شعرا میں سید ابی الخیر سید، ثنائی، عطار، رومی،

حافظ اور جامی اپنے زمانے کے اہم بزرگ اور صوفی رہے ہیں ۔ یہ ایک اعلیٰ اور ارفع نظام کے علمبردار تھے۔

کشمیر میں اسلام کی آمد کے ساتھ ہی صوفی شاعری کی زیریں لہر بھی شروع ہوئی، جو لوگوں کی روحانی سطح پر تربیت کے علاوہ جمالیاتی سطح پر بھی محظوظ کرتی رہی۔ فارسی شعری روایات میں رموز، علایم، اشارات، استعارات، تمثیلات، علامات، تشبیہات موجود ہیں۔ کشمیری شعراء بھی اُنہی کا استعمال کرکے اپنے روحانی تجربات یا مشاہدات کا اظہار کرتے رہے۔ فارسی شعری روایات کو برقرار رکھتے ہوئے کشمیری شعرا بھی عام طور پر مجازی عشق کے پردوں میں ہی اپنے روحانی تجربات، مشاہدات، انکشافات، کیفیات اور محسوسات بیان کرتے ہیں۔ گل و بلبل ، ساقی، مے، میخانہ، عاشق، معشوق، تیرِ نظر، طوطا، مینا، شمع، پروانہ، رند، سایہ، یار جیسے استعارات وعلامات استعمال کرتے ہیں۔ اس میں جو بھی معنوی، وجودی اور اقداری انسلاکات اُبھرتے ہیں، ان میں حرف پرستی کے بجائے داخلی پاکیزگی، خلوصِ نیت اور احسان پر زور دیا گیا ہے۔ اکثر صوفی شعرا راہِ سلوک میں محسوس ہونے والے اپنے تجربات اور وارداتِ قلبی کو دوسروں تک پہنچانے اور اپنی سری کیفیات کے ابلاغ کے لئے استعاروں اور تشبیہات کا اظہار کرتے ہیں۔ اس کی برکت سے صوفی شعرا کی ایک بڑی جماعت نے کشمیری ادب کو صوفی شاعری کا ایک انمول ذخیرہ عطا کیا۔ چودھویں صدی عیسوی کے دو قد آور اور ہم عصر کشمیری شاعر لل دید اور شیخ نور الدین نے دو الگ الگ اور منفرد فکری شعری رجحانات (بھگتی اور صوفی شاعری) کا آغاز کیا۔ کشمیری سری شاعری میں یہ دونوں بھگتی اور صوفی رجحانات ساتھ ساتھ چلتے رہے۔

لل دید کی شاعری میں بھی ان کیفیات اور سیمابی تجربات کا اظہار ہے۔ لل دید اپنے زمانے کے مختلف فلسفوں سے واقف تھیں۔ اس کے محسوساتی نظام کے پسِ پردہ بدھ مت، روایتی تنتر فلسفہ، شیومت اور اسلامی فکر کا امتزاج نظر آتا ہے۔ ان کے کلام میں توحید، اپنے منبع سے ملنے کی خواہش، ایشور کی تلاش اور روحانی تجربوں کا اظہار ملتا ہے۔ لل کی شاعری وجدانی کیفیات کا اظہار ہے۔ انسان اور اس دنیا کے درمیان رشتے کے بارے میں لل کہتی ہیں کہ

انسان کچھ حاصل کرنے کا ذریعہ نہیں بلکہ یہ بذاتِ خود ایک مکمل اکائی ہے۔آپ نے عصری حقیقت اور خود آگہی کے درمیان زبان کو ایک پُل بنا دیا، جو آج بھی آپ کے تجرباتی ذہن کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

نیم کریوتھ گربا، ژتَس کر با پیِٔی مرنہٖ برونٹھے مربا، مُرتھ مرتبہ ہُری

(ترجمہ) وعدہ کیا جو بطن میں، کب یاد کرو گے، مرو مرنے سے پہلے، تا ابد پھر نہ مرو گے

مرنے سے پہلے مرنے کا مطلب فنا ہے اور فنا کا مطلب موت یا ختم ہونا نہیں بلکہ اس کا مطلب ابدی حقیقت (خدا) کے سامنے سرِ تسلیم خم کر کے، اپنی ہستی کو مٹانا یعنی complete surrender کرنا ہے۔سالک کے لئے صرف فنا ہی نہیں بلکہ اس کے ساتھ بقا بھی ہے۔ایک سالک فنا اور بقا کے احوال سے گزرتا ہے تاکہ وہ اپنے وجود کی مکمل نفی کر کے صرف اور صرف رضائے الٰہی کی خاطر زندہ رہے۔فنا اور بقا کے مدارج خدا کی مکمل اطاعت کے نصب العین تک پہنچنے کا ذریعہ ہیں۔بایزید بسطامی نے فنا فی اللہ کا تصور دیا اور جنید بغدادی نے بقا باللہ کا تصور پیش کیا۔شیخ احمد سرہندی نے فنا کو فنائے حقیقی کا نام دیا۔

لل دید کے کلام میں آپ کے روحانی تجربات اور داخلی کیفیات کا بھرپور عکس ہے۔ اس میں لل دید کے داخلی سفر کی ابتدا اور انتہا جلوہ گر ہے۔اس میں تذبذب بھی ہے اور اُمید بھی۔

آمہِ پنہٖ سۆدرس ناوِ چھس لمان کتہِ بوزِ دَے میون میٔتہِ دِیہِ تار
آمین ٹاکین پوٗنی زن شمان زُو چھم برمان گرِ گژھ ہا

(میں کچے دھاگے کی مدد سے ناو کو سمندر میں کھینچتی جاتی ہوں۔کاش میرا مالک میری آواز سن لے اور مجھے پار اُتار دے۔میرا حال مٹی کے اُس کچے برتن کی طرح ہے، جس میں پانی جذب ہو رہا ہے اور وہ برتن ضائع ہو رہا ہے۔ میری روح اپنے اصل مقام کو لوٹنے کی آرزومند ہے۔)

اس واکھ میں لل دید اپنے سری سفر میں پیش آنے والے نازک مرحلے کی کیفیات کو استعاروں کی مدد سے نہایت ہی کامیابی کے ساتھ بیان کرتی ہے۔کچا دھاگہ، ناو، سمندر اور مٹی کے برتن کے استعاروں سے ایک تمثیل اُبھارتی ہے۔اس تمثیل میں ایک ڈرامائی صورتِ

حال سامنے آتی ہے۔ سالک خود ہی خالق کے رحم وکرم پر ہے اور یہ ناپائیدار انسان، ایک ناو میں سوار ہے۔ ناو ساحل سے دُور سمندر کے درمیان ہے۔ اس ناو کو ایک کچے دھاگے سے کھینچتی جا رہی ہے۔ گویا نہ سوار کا بھروسہ ہے اور نہ ہی سواری کا اور نہ ہی سفر کی تکمیل کا یقین ہے۔ مٹی کے کچے برتنوں میں پانی جذب ہو رہا ہے، جس سے وہ ٹوٹتے پھوٹتے ہیں۔ ایک طرف غیر یقینیت کا طلاطم خیز سلسلہ جاری ہے اور دوسری طرف منزل پانے کی خواہش۔ اپنے ایک اور واکھ میں فرماتی ہیں۔

لتن ہُند ماذ لاریوم وتن أکی ہأونم اکہِ چی وتھ
یم یم بوزن تم کونہٕ متن للہِ بۄز شتن گُنی کتھ

(میرے تلووں کا یہ سارا گوشت پوست ساتھ رستے کے چمٹ کے رہ گیا
ایک نے دوسرے کا دکھایا راستہ جو سُنے وہ کیوں نہ دیوانہ بنے)

باندھ لی للؔ نے گرہ یہ شوق سے
وہ سمجھتی ہے کہ بس، سو بات کی ہے ایک بات

منزل کی تلاش آسان بنانے کے لئے آپ کم خوری پر زور دیتی ہیں۔

کھٮ۪نہٕ کھٮ۪نہٕ منشو کُن نو واتکھ نہٕ کھٮ۪نہٕ گژھکھ اہنکارٕ
سُمے کھے مالہِ، سُمے روزکھ سُمے کھٮ۪نہٕ مُژرنےٚ برنبن تارٕ

<u>آزاد ترجمہ</u>

(خور دونوشِ پے بہ پے میں، کامیابی ہے نہیں
فاقہ مستی میں بھی آئے گا تجھے نخوت غرور
کم خوری میں رہے گا، نفس میں اک اعتدال
کم خوری سے ہی ہوں گے، بند دروازے بھی وا)

روحانی منازل کو طے کرنے کے لئے پہلی اور لازمی شرط یہ ہے کہ شکم سیری نہ ہو بلکہ صرف اتنی غذا لی جائے، جتنی زندہ رہنے کے لئے ضروری ہے اور شکم سیر کرنے والے رزق سے

روحانی پرواز کوتاہی کی شکار ہو جاتی ہے۔ بقولِ اقبال ؎

اے طائرِ لاہُوتی ، اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

............☆............

دل کی دولت شہنشاہی، شکم ہے سامانِ موت
فیصلہ تیرے ہاتھوں میں ہے، دل یا شکم

لل دید کی شاعری ایک ایسی حقیقت کا اظہار ہے، جس کا نہ کوئی رنگ ہے، نہ حد اور نہ ہی کوئی تہہ ہے۔ یہ ایک ایسی حقیقت کا ذاتی تجربہ ہے جو سیمابی ہے۔ ایسی حقیقت سے اُبھرنے والے تجربے کا اظہار کرنا ناممکن تھا۔ لیکن لل دید نے اس کو مناسب استعارات کے ذریعے ممکن بنایا۔

آپ کے ہم عصر حضرت شیخ نورالدین ایک شاعر اور ولی تھے۔ آپ کے تجربے ذاتی اور ایک لامحدود ذات سے متعلق ہیں۔ آپ نے بھی استعاراتی زبان کا فائدہ اُٹھایا۔ لل دید کی شاعری تجربے کے اظہار کا ایک ذریعہ تھا۔ جبکہ شیخ نورالدین کے لئے شاعری مقصد حاصل کرنے کا ذریعہ تھا۔ (شُرکی) شلوک میں استعمال ہونے والی تشبیہہ اور استعارے تخلیقی ہونے کے بجائے توضیحی ہیں۔ ان میں تمثیلی بیان ہے جس کی وجہ سے یہ علامت نہیں بنتے ہیں۔ آپ راہِ سلوک میں پیش آنے والے حالات وواقعات اور باطنی کیفیات کو تمثیلی انداز میں بیان کرتے ہیں جو خوبصورت بھی ہیں اور موثر بھی۔ کبھی اس پر باطنی اسرار منکشف ہوتے ہیں اور کبھی یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے۔ اسی کشمکش اور اضطرابی کیفیت کو آپ یوں بیان کرتے ہیں ؎

دمی ڈیُوٹھُم شبنمِ پھوان دمی ڈیُوٹھُم پھوان سوٗر
دمی ڈیُوٹھُم گٹہٕ پچھ پھوان دمی ڈیُوٹھُم پھولہٕ وُن نور

بقولِ اقبال ؎

گہ میری نگاہِ تیز، چیر گئی دلِ وجود
گہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

شیخ نورالدین فرماتے ہیں ؎

سُری گوم گُر تہٕ ووکھلی گُہم ناوٕ   بور گوم گوٚب تہٕ تراو گس
شیطانٕ لُشی لأجم پیٚڑ کانے   مےٚ راو تارس ژوٚرس وتھ

(گھوڑا درونِ آب اور پیدل گئی ہے ناؤ
بھاری ہوا ہے بوجھ میں کس کو یہ سونپ دوں
شیطان نے میری خس کو ہی راکھ کر دیا
میں راہزن، گمراہ ہوں، لگتا نہیں ہوں پار)

آپ ظاہرداری اور رسمی عقیدت کو بے فائدہ قرار دیتے ہیں ؎

اَتھ کنڈِ پانس مودِم رند   اَمہِ ستی ووندٕ مل ژلی نو
اَمہِ تسبیح، عاسہٕ تہٕ جندو   اَمہِ پھندٕ سٕ اَتھہِ ییی نو

بقولِ غالبؔ

نہیں کچھ سبحہ و زنار کے پھندے میں گیرائی
وفاداری میں شیخ و برہمن کی آزمائش ہے

شیخ نورالدین کے بعد سولہویں صدی عیسوی کے آخر میں صوفی شاعری کا سلسلہ خواجہ حبیب اللہ نوشہری کی شاعری سے دوبارہ شروع ہوا۔ آپ اپنے باطنی تجربوں کو محدود الفاظ کی مدد سے نہایت سادگی سے بیان کرتے ہیں ؎

کینژو پیالہٕ چےٚ پیا پےٚ   کینژن چوانے سپدٕ رے طے
کینہہ گے تارِ تہٕ کینژن چھےٚ سےٚ   ہے توے ٹوٹھیوم دے

انیسویں صدی عیسوی میں صوفی شاعری کشمیری ادب کا ایک غالب رجحان رہا۔ یہ

سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ کشمیری ادب کی یہ خوش بختی رہی کہ اسے سوچھِ کرال، کرم بلند، نعمہ صائب، رحمان ڈار، رحیم صاحب، وہاب کھار، شمس فقیر، احمد بٹہ واری، صمد میر، لسہ خان فدا، اسد پرے، احد زرگر اور ضعیفہ جیسے صوفی شعرا نصیب ہوئے، جو خود بھی راہِ سلوک کے قد آور سالک تھے اور جن کے پاس فن کاری کے علاوہ ذاتی روحانی تجربے بھی تھے۔ یہ صوفی شعرا اپنے رنگارنگ باطنی تجربات کو معروضی اظہار دے کر کشمیری شاعری کو مالا مال کرتے رہے۔ رسول میر بھی اپنے محبوب سے مخاطب ہو کر فرماتے ہیں ؂

قد چون الف، لام زُلف، میم دہن چون
پۆر عقلہِ سبق، شکلہِ الف لام نگارو

آپ کا قد الف کی مانند کھڑا ہے۔ آپ کی زُلفیں لام کی طرح پیچ و خم رکھتی ہیں اور آپ کا دہن میم کی صورت ہے۔ عقل نے اس الف، لام اور میم (ا-ل-م) کی شکل میں ہی سبق پڑھا۔ یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ آپ کا قد دیکھ کر ہم نے الف، زُلف دیکھ کر لام اور دہن دیکھ کر میم قبول کیا۔ اس طرح عقل نے انہی حروف کو بنیاد بنا کر اس کائنات کے رموز و اسرار سمجھنے کی کوشش کی۔ مزید یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ا-ل-م قرآنِ مجید کے حروف مقطعات میں شامل ہیں، جن پر تفسیر ہا لکھی گئیں ہیں۔

اگر ہم معنوی سطح سے ذرا اوپر اُٹھ کر اس شعر کے فلسفے کو سمجھنے کی کوشش کریں، تو رسول میر ایک نازک فلسفیانہ نکتے کا بیان کرتے ہیں کہ آپ کا قد، زلف اور دہن دیکھ کر ہمارے عقل و شعور نے ا-ل اور م کا سبق پڑھا۔ یا یہ کہا جاسکتا ہے کہ آپ کی ذاتِ گرامی ہمیں سمجھانے کا خود ہی سبب بنتی ہے۔

Our epistemological capabilities are determined by ontology itself.

ہم وہی کرتے ہیں جو وہ ہم سے کروانا چاہتا ہے۔ بقول دارا شکوہ ؂

ہر خم و پیچ کہ شُد از تابِ زلفِ یار شُد
دام شُد، زنجیر شُد، تسبیحہ شُد، زنار شُد

سوچھِ کرال ۱۷۷۴ء-۱۸۵۴ء کی نظم ''دپیوٗمے بالہٖ یارس'' ایک اہم نظم ہے جو ایک سالک اوراس کے خالق کے درمیان ایک مکالمہ ہے۔اس میں نازک اور باریک وجودی نقاط سے متعلق سوال اُٹھائے گئے ہیں اوران کا جواب دینے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ایسے سوال جوراہِ سلوک میں درپیش آتے ہیں۔اس میں عاشق کا اضطراب اور معشوق کی صفات بیان کی گئیں ہیں۔اس میں خدا کے ذات وصفات، جمال وکمال، زمان ومکان اورنفی واثبات کے نکات سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔یہ نظم ایک ڈرامائی کیفیت اُبھار کر جمالیاتی طور محظوظ کرتی ہے اور مابعدالطبعیاتی نکتوں کی وضاحت بھی ہے

دپیوٗمَس بوزناوِتم چھس بہٕ بندَے — تمہِٕ دوٗپنم بوزوٗنی گگے شرمندَے
دپیوٗمَس کیا چھُ اندر کیاہ چھُ نبر — تمہِٕ دوٗپنَم یی چھُ اندر تی چھُ نبر
دپیوٗمَس اَدِ کتین چھے ژٕبے مقام — تمہِٕ دوٗپنَم نَے چھُ صبح نَے چھُ تتہِ شام
دپیوٗمَس کونہٕ چھُکھ پروائے وہندان — تمہِٕ دوٗپنَم چھس بہٕ پروایس تتہِ گندان

آزاد ترجمہ

(میں نے کہا، سنایئے تیرا ہوں میں بندہ
اُس نے کہا، ہیں سننے والے خودہی شرمندہ
میں نے کہا، باطن ہے کیا اور کیا ظاہر
اُس نے کہا، باطن ہے جو ہے وہی ظاہر
میں نے کہا، بتایئے تیرا کہاں ہے مقام
اُس نے کہا، نَے صبح ہے، نا وہاں ہے شام
میں نے کہا، تو کیوں نہیں پرواہ کو جھیلتا
اُس نے کہا، پرواہ سے ہوں بےخوف کھیلتا)

رحمان ڈار ایک بسیار گوشاعر ہے۔آپ کے کلام کا تمثیلی انداز اور خوبصورت پیکر ایک ڈرامائی صورت پیدا کرتی ہے۔اس میں اصل کے ساتھ ملنے کی خواہش اور وصل کی بیتابی

ہے۔معشوق اس کا محور ہے اور یہ پروانہ اسی شمع کے گرد گھومتا ہے۔ یہ اسے منانے کی کوشش میں ہے۔مگر وہ اس کے بس میں نہیں آتا۔

طوطہٕ ژوٗلمَے ہارِ لولو　پیٹھ چھ تھَرِ ہنز کیارِ لولو
خنجِ گرِ تھِیے دل کتُرنم　اَمہِ شمشیر دارِ لولو

(آزاد ترجمہ: مینا ہوں، طوطا روٹھ گیا ہے وہ گلوں کی ڈھال پہ جا بیٹھا ہے اور شوخی اُڑا کے دل میرا کترا گیا۔اس دھار والی شمشیر کے وار میں۔)

آپ طوطا، مینا اور پھول کی ڈھال جیسے استعاروں کی مدد سے ایک تمثیل اُبھارتے ہیں اور قاری کی آنکھوں کے سامنے خوبصورت بصری پیکر آجاتے ہیں۔آپ خارجی اظہار سے داخلی کیفیات، انتہائی موثر انداز میں سامنے لاتے ہیں۔

توہِ ما ڈیوٗنٹھوٗن مائنز چھس اتھن　کتھن کمہِ سونہِ روٹ میون یار
نٕ چھس دِوان لولہٕ چن وتن　وُچھان کتہِ چھس آسان شاے

(ہاتھوں میں ہے رنگِ حنا کیا اُسے دیکھا کہیں
گفتگو میں محو کس سوتن نے اس کو کر دیا
راہِ اُلفت کی فقط، چھانتی رہتی ہوں خاک
دیکھتی ہوں بس یہی، ہے کہاں اس کا مقام)

...........☆...........

کنگ سونہٕ وس، اُچھن ہُند گاش　ژوٗلُم دل ہیتھ کران چھُم پاش
قوال بوٗمبُر چھُ نالانئے　ییِم کر جانِ جانانئے

آزاد ترجمہ: (بالی ہو کان کی یا آنکھوں کی روشنی　بے چین کر کے دل مرا وہ پاش کر گیا
قوال بھنورا بھی نالاں ہے　لوٹ کب آئے گا وہ میرا جانِ جاناں)

''شش رنگ'' رحمان ڈار کی اہم نظم ہے۔اس میں مجازی اظہار کے ذریعے حقیقی اور داخلی اظہار سامنے آتا ہے۔نظم میں زورِ بیان، انسانی کمزوریوں اور صوفیانہ کیفیات کا ذومعنی

اظہار ملتا ہے اور یہ فنکاری کا اعلیٰ نمونہ بھی ہے۔ شاعر نے مجازی پردوں میں اپنے داخلی اضطراب کا اِظہار کیا ہے ۔

تنہِ مُژر جا من تے تھ چُھم نہ روبے سمن
المن کھائے جنَس چھم نہ ہمن تے کیاہ لیوکھَنم قلمن

آزاد ترجمہ:

(میں کیسے کہوں اُس سے ذرا بندِ قبا کھول شرما رہی ہوں آج بھی کہتے ہوئے یہ بات
رسوا کیا ہے مجھ کو مگر خود ہے بے نیاز یہ کیسے قلم نے میری تقدیر لکھی ہے ؟
لوحِ ازل پہ کندہ ہے اک لمبی جدائی پر وصل کی گھڑی بھی کبھی آئے گی ضرور)

شمس فقیر کو کشمیری شاعری کا مولانا رومی تصور کیا جاتا ہے جن کے پاس اخلاق، اقدار اور ایک منزلِ مقصود ہے۔ اخلاقی طرزِ زندگی بسر کرنے کے لئے ضروری نہیں کہ اس کا کوئی منطقی جواز ہو۔ شمس فقیر کے نزدیک دین کی اصل روح یہ ہے کہ دین دار میں اخلاص اور وفاداری کا جذبہ ہو۔ آپ کی شاعری محبت اور عبادت کی شاعری ہے۔ اس میں عشق اور وصال کی خواہش ہے۔ محبت اس کے لئے زادِراہ، توشۂ آخرت اور نجات کا باعث ہے ۔

وُنے بو سیرِ اسرار ، پنو آسکھ وبألی
وُچھم ہرشایہ سُہ یار، چھےَنو کانہہ شےتہِ خألی
ونے کیاہ ئہ اَمیک سوٗد، مُرتھ عاشق زندے موٗد
ژکر شمسو یہ کتھ بوٗد ، چھکھے آمٔت سوألی

آزاد ترجمہ:

(کہوں میں سرِ اسرار، نہ ہونا لاأُبالی
جلوہ گر جابجا یار، نہیں اک شے بھی خالی
کہوں کیا اس کا سود، بے ذوق عاشق ہے زندہ نابود
شمس یہ بات ثابت کر ، گر تو آیا ہے سوالی)

اسی طرح لسہ خان فدا کی شاعری میں بھی فراری فلسفہ نہیں بلکہ شاعر دل بایار دست با کار کے نظریہ کا قائل نظر آتا ہے۔

ادائے فرضِ دائم قربِ درگاہ سرائے لامکاں از ابتداء میون

عشق صمد میر کی شاعری کا اہم محرک ہے اور اس میں مجازی اور حقیقی دونوں پہلو جلوہ گر ہیں۔ ارضی تجربہ یکا یک داخلی تجربے میں تبدیل ہوتا ہے۔ اس طرح شاعر جستجو کے مقام سے آگے بڑھ کر وصل کے مقام پر پہنچتا ہے۔ مگر شاعر کو اس مقام پر پہنچ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ اعلیٰ حقیقت دیکھنے سے زیادہ محسوس کرنے اور وجود کا جُز بنانے سے تعلق رکھتی ہے۔ صمد میر فرماتے ہیں کہ عرفانِ ذات حاصل کرنے کے بعد موت کا خوف ختم ہو جاتا ہے۔ صمد میر گھر گرہستی بھی چلاتا ہے اور راہِ سلوک کی منازل بھی طے کرتا ہے۔ فضول خرچی سے پرہیز اور وقت کی قدر کرنا آپ کا اصول تھا۔ خود اپنا روزگار کمانا اور اپنے ہاتھ سے کام کرنا ان کے نزدیک عبادت کا درجہ رکھتا ہے۔ آپ حقوق اللہ ادا کرنے کے ساتھ حقوق العباد پر بھی زور دیتے ہیں۔ آپ روحانی پاکیزگی، خدا ترسی، نرم دلی، ہمدردی، مساوات اور باہمی محبت کے اصولوں کی آبیاری کرتے رہے۔ آپ کی دنیا عشق ہے، جس میں انکساری، نرمی، خود سپردگی اور محبت اختیار کرنے کا پیغام ہے۔

صمد میر کو زندگی کی متضاد حقیقتوں کا گہرا شعور ہے۔ اسے اس بات کا بھی احساس ہے کہ علم و حکمت زندگی کے تمام پہلوؤں کی حتمی طور رونمائی نہیں کر سکتے ہیں۔ صمد میر جس دنیا میں درماندہ ہیں اس میں کہیں شیر کو غذا کے لئے گھاس ڈالی جاتی ہے اور کہیں نابینا، بینا لوگوں کی نگرانی پر معمور ہے۔ یہ سب کیوں اور کیسے ہوتا ہے؟ اس کی کوئی توجیہ نظر نہیں آتی۔ مابعد الطبعیاتی مسائل تو لاینحل ہیں ہی لیکن زندگی کی جو ظاہری حقیقتیں نظر آتی ہیں، انسانی عقل اُن کی قابلِ قبول توجیہ کرنے یا حتمی طور سمجھنے سے بھی قاصر ہے۔

لوہہ لارِ شیرس آو مۆہہ گوو ہٕسۍ تس ٹھولہِ
کیاہ کلہِ کر ٹھہراو شال گنڈِ شمشیر بلہِ

دچھِ کج کھڑ ہلہِ ہلہِ زانہہ ما ور تتھ دڑا و
کاری گر کوتاہ دلہِ کیاہ کلہِ کر ٹھرا و

آزاد ترجمہ:

(مچھر ہاتھی سے ٹکرائے روباہ دوڑا شیر بھگائے
تلوار اُٹھائے گیدڑ آئے ہم عقل کو اپنی کیا سمجھائیں
انگور کی ڈالیں اُگتی جائیں اُن میں ٹیڑھاپن پائے
کاریگر سے ٹیڑ نہ جائے ہم عقل کو اپنی کیا سمجھائیں)

صمد میر نے رسمی اور کتابی علوم نہیں پڑھے ہیں۔ لیکن آپ نے باطنی سچائی سے اپنے قلب وذہن اور جسم وجاں کی شیرازہ بندی کی ہے۔ کتابی علوم انسان کو مختلف شکوک وشبہات میں مبتلا کرتے ہیں۔ لیکن باطنی تجربے اسے یقین اور حق الیقین کے مقام پر فائز کرتے ہیں۔ معرفت کے اس مقام پر شکوک وشبہات اور گمان کے پردے تارتار ہوجاتے ہیں اور انسان حتمی سچائی کے نور سے منور ہوجاتا ہے۔ باطنی تجربوں میں دل اتنا صاف وپاک ہوجاتا ہے کہ جس سے حقیقتِ مطلق کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ صمد میر اسی باطنی تجربے کو یوں بیان کرتے ہیں۔

علم گوو علمِ لُدنی ژٔلم شک آم بدنی
پٔرم نا کأنسہ نش توشن کٔرس آرستہٕ یأری
علم گو و علمِ لُدُن دٔے تَس کری پیو ر
نہٕ چُھ تتہٕ لگُھن نہٕ چُھ تتہٕ پرُن نہٕ چُھ تتہٕ کرُن شور
ژود ہن علمن طے یوٚد کرکھ توتہٕ کوٚت واتکھ تور
جس پڑھنے سے صاحب ملے وہ پڑھنا ہے اور

آزاد ترجمہ:

(علم ہے علمِ لُدنی مٹا شک، آیا بدنی
کسی سے پڑھا ہوں نہیں ہوا ہوں منور میرے یار سے

علم ہے علمِ لدُن　　رب کو وہی ہے پیارا لگے
لکھنا پڑھنا وہاں ہے کہاں　　نا ہے کرنا شور وہاں
چودہ علوم گر طے بھی کرے　　پانا مقام وہ مشکل ہے
جس پڑھنے سے صاحب ملے　　وہ پڑھنا ہے اور)

صوفی شعرا کے تجربے انتہائی لطیف اور ذاتی ہیں۔اس تحریک کا محرک ایسا غیر محدود ہے جو نہ کسی گرفت میں آسکتا تھا، نہ نظر میں اور نہ ہی اظہار میں۔اس کا اظہار اُس تجربے کے معروض کو محدود کر دیتا۔اس لئے صوفی شعراء نے وہ زبان استعمال کی جو لامحدودیت کے تقدس کو برقرار رکھتے ہوئے تجربے کو بھی اظہار بخشے۔اس کے لئے استعاراتی، تمثیلی اور علامتی زبان کا استعمال کرنا ہی مناسب تھا۔اس لئے صوفی شاعری کی مختلف تاویلات ممکن ہیں۔صوفی شعرا استعاراتی زبان، روزمرہ کے مروّج الفاظ اور نئی تراکیب استعمال کر کے خاطر خواہ معانی اخذ کرتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ صوفی شاعری عوام کے بڑے حلقے میں مقبول ہے۔داخلی تجربے کا استعاراتی اور تمثیلی اظہار شعری نزاکت کو مناسب اور موثر بنا دیتا ہے۔

............❀❀❀............

ڈاکٹر آفاق عزیز

''کانڈر'' تاریخی سیاق وسباق کے تناظر میں

کانڈر کسے کہتے ہیں، اس کا ذاد و بوم، تاریخ، وجہ تسمیہ اور کام کاج کے بارے میں کیا معلومات ہیں، ڈھونڈ نکالنا بعد کی بات ہے لیکن جس بات کی طرف توجہ دینا لازمی ہے وہ کاندر لفظ کی ساخت اور اس کی ہم شکل صورتیں ہیں جو تحقیقی پیش رفت کو نتیجہ خیز اور مؤثر بنانے میں کلیدی کردار ادا کرسکتی ہیں۔

کانڈر کے ہم شکل الفاظ

کاندر کے کئی ہم صورت الفاظ ہیں جن میں کاندر (Kandr) کانو (Kanu) اور کاندو (Kandu) خاص طور قابل ذکر ہیں۔ جس طرح ڈار، دار، در اور دھر لفظوں کے حروف اور ہجہ میں تفاوت پائی جاتی ہے اور اِن الفاظ کو ایک ہی خاندان سے منسلک کیا جاتا ہے یا جس طرح اِتو، اِیتو اور یتو جیسے الفاظ کا سرچشمہ ایک مانا گیا ہے، اُسی طرح کاندر، کانو اور کان الفاظ بھی ایک مخصوص لفظی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ مطالعہ اور مشاہدہ میں آیا ہے کہ معنیاتی اعتبار سے کاند، کانو اور کاندو میں کوئی فرق نہیں ہے۔ یہ لوگ خشک پھل بھیجنے والے قبائل سے تعلق رکھتے تھے اور اس بنا پر اُنہیں بنیئے خاندان سے جوڑ دیا گیا ہے۔[1]

1.Monier Monier Williams, 1899,Sanskrit-English Dictionary, Oxford ,P 245

ایام گزشتہ سے یہ تینوں الفاظ بطور ذات استعمال ہوتے آئے ہیں۔ اس ذات کی بستیاں ہندوستان کے علاوہ بنگلہ دیش اور نیپال میں پائی جاتی ہیں جہاں کاند اور کانو کے مقابلے میں کاندو۲ لفظ، ذات کے لئے زیادہ مروج ہے۔ روایتی طور کاندو ذات کی کئی ذیلی شاخیں ہیں مثلاً مدیشہ، مگھیا، بنتریا، کنوجا، گور، کوریخ، لاونی اور تھتھرا۔ یہ لوگ گاؤں دیہات میں دکان داری کرتے تھے اور آج بھی اپنی خاندانی پرم پرا جاری رکھے ہوئے ہیں۔ دور حاضر میں یہ لوگ شہری علاقوں میں کئی پیشیوں سے وابستہ ہیں جیسے مدیشہ طبقہ کے لوگ زیادہ تر مٹھائی بنانے میں مصروف رہتے ہیں جو حلوائی بھی کہلاتے ہیں۔ اسی طرح مگھیا اور بنتریا ذات کے لوگ رجماش اور چاول وغیرہ کے بیوپاری ہیں۔

یہاں یہ سوال پیدا ہونا قدرتی ہے کہ کاندر ذات پر لکھے جارہے مقالے میں کاندو کی بحث کیسے چھڑ گئی۔ حقیقت یہ ہے کہ کاند، کانو اور کاندر لفظوں میں نہ صرف تکرار جیسی صورتحال ہے بلکہ ان میں صدائے ساز کی ارتقائی یکسانیت بھی پائی جاتی ہے۔ گمان غالب ہے کہ لسانی نکتہ نظر سے اِن الفاظ کا کسی ایک لفظی خاندان سے تعلق ہو۔ اغلب ہے کہ اس مطالعہ سے تحقیق کے کسی نہ کسی راز سے پردہ اُٹھے جس کا اندازہ آنے والے صفحات سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

کاندر لفظ کا سرچشمہ

تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ کاندر لفظ کا سرچشمہ تادم تحریر پردہ خفا میں ہے۔ اس ضمن میں متضاد خیالات دستیاب ہیں جو مقالہ آگے لے جانے میں معاون ثابت نہیں ہوسکتے۔ اس لئے ضروری ہے کہ کاند اور کاندو لفظیات پر مزید غور وخوض کیا جائے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مذکورہ بالا الفاظ سنسکرت کے کافی قریب ہیں جن کا لہجہ معمولی تفاوت کے ساتھ

۲۔ پرانوں میں کاندر ایک حکیم دانا اور یوگی ٹھہرا ہے جو پوتر، دیندار، خداترس اور متقی تھا۔ کاندر کی اس پارسائی سے دیوتاؤں میں حسد اور بدگمانی پیدا ہوگئی۔ دیوتاؤں کے حاکم اعلیٰ، کامدیو نے کاندر کو اُکسانے یا پھنسانے کے لئے اپنے ایک معتبر ''پریملوچہ'' کو استعمال کیا۔ تاہم شکتی کے باعث وہ اسے کوئی نقصان نہ پہنچاسکا۔

دورِ حاضر میں بھی برقرار ہے۔ یہ الفاظ جب دوسری زبانوں میں استعمال ہونے لگے تو ان کے لب ولہجہ اور ساخت میں قدرے تبدیلی آگئی۔ کاندو کے حوالے سے جو بھی تحقیق و جستجو ہوئی، اُس سے کئی آراٗ سامنے آگئیں۔ ایک اہم رائے یہ ہے کہ ''کاندر'' لفظ ''کندوٗ'' (انگریزی اوون (Oven) نامی لفظ سے ماخوذ ہے۔[۳] غور سے دیکھا جائے تو اس دعویٰ میں لسانی اعتباریت جھلک رہی ہے اور اِسے ثقافتی وابستگی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ اِدھر ادب قدیم کے مطالعہ سے بعض ایسے اشارے مل رہے ہیں جن سے کچھ مثبت نتائج سامنے آنے کی توقع ہے۔ مثلاً آتمنی پدا[۴] میں کُند (Kund) لفظ کو جلانے کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے جبکہ کُندا (Kunda) بطور گڑھا یا کاسہ نما گہرا برتن درج ہوا ہے[۵] اسی طرح رگ وید میں کُند الفظ ''زمین میں بنایا گیا گول، سیدھا اور کشادہ سراخ'' ٹھہرا ہے۔[۶] ویدک دور میں مذہبی رسوم ادا کرنے کے لئے جس گہرے برتن میں آگ جلا کر روشن کی جاتی تھی، اُسے بقول شاکیش سنگھ ''ہون کندیا ہون کنڈ'' کہا جاتا تھا۔[۷] اِن اشاروں سے پتہ چلتا ہے کہ کُند، کُنڈ، کُنڈا یا کُندا لفظوں میں نہ تو معنیاتی لحاظ سے کوئی تفاوت ہے اور نہ ہی ساختی اعتبار سے۔

ان آرا اور تجزیوں سے اس بات کا عندیہ ملتا ہے کہ متذکرہ الفاظ آریا تمدن کی جیتی جاگتی کڑی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ آریا تمدن کے پھیلاؤ سے پہلے برصغیر میں مذکورہ بالا

3. Celest Charles Alfred Bougle, 1971, Essays on the Caste System, USA, P.204

۴۔ ویدک زبان میں آتمنی پدا اُن افعال کو کہتے ہیں جن کی حرکت خود مختار ہو یا جو کسی کی مداخلت یا مدد کے بغیر اپنے اور دوسروں کے لئے کام کرتے ہیں مثلاً پکانا، پڑھنا، چلنا وغیرہ۔ آتمنی پدا اُن رسوم کی عمل آوری کو بھی کہا گیا ہے جو ایک شخص کسی مدد کے بغیر انجام دیتا ہے۔ یہ الفاظ فعل کے علاوہ صفاتی فعل کے طور زیادہ تر کلاسیکل زبانوں میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ مزید جانکاری کے لئے ''ویدک رسومات کی ڈکشنری'' کا صفحہ ایک سو سے ایک سو دس تک دیکھئے۔

5. Monier Monier Willams , 1899, Sanskrit-English Dictionary,Oxfored ,P.289,

6. Ibid, P.289 , 7.www.cuisneIndia.in

لفظیات متعارف نہیں ہوئے تھے۔ اگر ایسی دلیل درست مان کر چلیں تو کہا جاسکتا ہے کہ آریا لوگ جو کام کاند، کاندو، کانڈ، کانڈو یا گند، گندا وغیرہ الفاظ سے لیتے تھے، وہ کام ان کے ہندوستان پہنچنے سے پہلے بعض دوسرے لفظوں سے پائے تکمیل کو پہنچایا جاتا تھا8۔ یا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ برصغیر میں آریا وارد ہونے تک اس کلچر کا فقدان تھا۔ حقیقت کیا ہے، وہ جاننے کے لئے مذکورہ موضوع پر مزید کئی زاویوں سے دیکھنا ضروری ہے۔ اگر کاند، کاندو، گند یا گندا لفظیات ڈھونڈ نکالنے کا دائرہ مطالعہ باقی تہذیبوں تک وسیع کیا جائے تو ممکن ہے کہ تحقیق کے اور کئی دروازے وا ہوسکتے ہیں۔ مثال کے طور برصغیر سے منسلک چھوٹی بڑی تہذیبوں کو کھنگالنے سے کوندھ (Konda) لفظ کا سراغ ملا ہے جو گند اور کندا جیسے الفاظ کا ہم لہجہ، ہم آواز اور ہم شکل ہے جو دراوڑ لسانی خاندان سے تعلق رکھتا ہے اور جس کے معنی پہاڑ ہیں۔ مثلاً

> "The term Kondh is most probably derived from the Dravidian word Konda, means hill"9

علم بشریات کے مطابق کوندھ (Kondh) قوم دراوڑ کا ایک قدیم قبیلہ ہے۔10 جبکہ زبانِ تامل میں گندا (Kunda) نہ صرف برتن کے معنی میں استعمال ہوا ہے بلکہ بطور خطاب یا اعزاز بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اولی کورنسٹروم لکھتے ہیں:

> " In Tamil, Kunda means pot/vessel and is also use as a slang term for vagin."11

8: تاریخی اور سماجی لسانیات کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ بات بالکل ثابت ہے کہ گاند، گانڈو، گانو جیسے ہم صدا اور تکراری لفظوں سے بھی کاندر لفظ کی ساختی اور معنیاتی بھنک آتی ہے۔

9. Rama Kanta Mahannda, 2015, Tribal Communication Technology:A case study of Kondhs of Kondhamala of Odisha Review, New Delhi, P.89 10. Ibid, PP.78-85

11. Olle Qvarnstrom, 2003, Jainism and Early Buddhism, Pastl, California,P.561

اسی طرح ملیالم اور کنٹر زبانوں میں گُندا (Kunda) لفظ کو تالاب، گول سراخ اور مقدس آگ کے معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔[۱۲]

ان آرا سے یہ بات بالکل واضح ہوجاتی ہے کہ جس طرح آریا تمدن میں کانڈ، گُند وغیرہ لفظوں کی کئی شکلیں مروج تھیں اُسی طرح یہ ہم شکل الفاظ دراوڑ تمدن میں پہلے ہی موجود تھے جو کئی معنوں میں استعمال میں رہے ہیں۔

دراوڑ زبانوں میں ان لفظوں کے معنی برتن، تالاب، آگ، قبیلہ اور بعض اوقات پہاڑ ٹھہرا ہے جبکہ آریا تہذیب میں یہ الفاظ ذات، تندور جلانا، گڑھا، برتن اور پوتر آگ کے معنی میں استعمال ہوتے آئے ہیں۔ تمدنی تجزیہ کے ساتھ ساتھ جب دراوڑ۔ آریا لفظیات کا لسانی جائزہ لیا گیا تو ساختی ہم آہنگی کے ساتھ ان میں معنوی یکسانیت بھی پائی گئی جس سے ثابت ہے کہ ان لفظوں کا خاندانی جھکاؤ ہر لحاظ سے دراوڑ لسانی خاندان کی طرف رہا ہے۔ اس لئے یہ کہنا بہتر ہوگا کہ آریا قوم نے کانڈ، کاندر، گُند، گُندا، گُندھ، کوندھ اور کوندا الفاظ یا تو دراوڑوں سے مستعار لئے ہیں یا یوں کہنا مناسب رہے گا کہ یہ دراوڑ الفاظ آریا لوگوں نے واردِ ہند ہونے کے ساتھ ہی اپنانے شروع کئے تھے۔

اس تجزیہ سے یہ تحقیقی موضوع ایک ایسے موڑ پر آ کھڑا ہوا جہاں یہ سوال پیدا ہونا ایک قدرتی عمل ہے کہ آیا مذکورہ الفاظ کو دراوڑ لسانی خاندان نے جنم دیا ہے یا ان کا ثقافتی سر چشمہ کسی اور تہذیب سے جا ملتا ہے۔

تسلیم شدہ حقیقت یہ ہے کہ قدیم زمانے میں سہارا بیلٹ بشمول سُمیر، وسطِ ایشیاء اور برصغیر کے اطراف واکناف میں ایک مشترکہ یا کہیئے دراوڑی تہذیب پوری طرح پھیلی ہوئی تھی۔ ونٹرس رقمطراز ہیں۔

" It has long been recognized that the Dravidians in India,and the Sumerians of Mesopotamia , along with the Manding of West African, show simila

12. Ibid , PP.560-565

physical and cultural features. The anthropological evidence and linguistic data suggest that these people are derived from a common ancestor that separated as early as 4000-2800 BC" 13

اس پسِ منظر میں اگر کاند، کاندو، کُند، کُندا، کاندھ یا کوندھ لفظیات کو سہارا بیلٹ کی تہذیب و تمدن میں کھنگالنے کی کوشش کی جائے تو بعض مؤثر نتائج کی توقع کرنا بعید القیاس نہ ہوگا۔ اگر ممکن ہوا تو آگے چل کر اس پر بالواسطہ یا بلاواسطہ بات ہو سکتی ہے۔ پھر بھی جو دلائل اس وقت تک سامنے آئے ہیں اُن سے یہی اخذ ہوتا ہے کہ "کاندر" لفظ کا قدیم رشتہ کُند، کوند، کوندھ ، کانداور کاندو وغیرہ لفظوں سے جاملتا ہے۔

کاندر لفظ کے معنی

گرائمر کے لحاظ سے کاندر ایک اسم ہے وہ بھی اسمِ خاص۔ یہ ایک پیشہ ور کا نام ہے جو روٹیاں بناتا ہے۔ روٹیاں بنانے کے لئے کاندر کو کئی چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے جس میں تندور خاص طور قابلِ ذکر ہے جسے دُکانِ کاندر میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ حقیقت میں کاندر اور تندور دو لازم و ملزوم ثقافتی اکائیاں ہیں جن کا ایک دوسرے کے بغیر نہ کوئی وجود ہے اور نہ شناخت۔ تندور تبھی تندور ہے جب وہ دکان یا روٹی بنانے کے کارخانے میں موجود ہو۔ اسی طرح روٹی بنانے کی جگہ کو تب ہی دکانِ کاندر یا کارخانہ کاندر کہا جائے گا جب وہاں تندور لگا ہو۔ تندور کیا چیز ہے۔ اس کی وجہ تسمیہ اور تاریخ کیا ہے، یہ جاننے سے پہلے ایک بات طے ہے کہ تندور ایک گول لمبوترا برتن ہے جس کو زمین میں ایڈجسٹ کرکے اس میں روٹیاں بنائی جاتی ہیں۔

, 13. Clyde Ahmad Winters. 1983, The Ancient Manding Script, London ,PP. 14-15

تندور کی تاریخ

وثوق سے کچھ کہنا انتہائی مشکل ہے کہ دنیا میں پہلا تندور کب اور کہاں معرضِ وجود میں آیا۔ اس ضمن میں کسی حتمی نتیجہ پر پہنچنے میں متضاد تحقیقی حوالے بدستور حائل ہو رہے ہیں۔ کیونکہ آج تک جس نے بھی اس موضوع پر قلم اٹھایا اُس نے تندور کو اپنے ہی ملک کے ساتھ جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ براعظم ایشیاء کے لوگ تاریخِ تندور کو اپنے کھاتے میں ڈال رہے ہیں اور افریقہ کے باسی اس تہذیب کو اپنی ایجاد کردہ مانتے ہیں۔ جبکہ یورپیوں نے تمدنِ تندور کو اپنے سر باندھا ہے۔ قدیم آثار کی بات کریں تو سب سے پہلے یورپ کی طرف نظریں اُٹھتی ہیں جہاں علم آثارِ قدیمہ کے مطابق تندور کی موجودگی کا پتہ 29000 سال سے ملتا ہے۔۱۴ جس میں کالے رنگ کے ہاتھیوں کا گوشت بُھنا جاتا تھا۱۵۔ اس قسم کے کلچر کی اطلاع وسطِ ایشیاء کے ملک یوکرین سے بھی ملی ہے جس کی عمر کاربن ڈیٹنگ کے مطابق بیس ہزار سال مقرر ہوئی ہے۱۶۔ مصر کی بات کریں تو ماہرینِ آثارِ قدیمہ دعویٰ کرتے ہیں کہ یہاں زائد از چھ ہزار سال پہلے ایک بہترین تندور استعمال میں تھا۔ رونالڈ شیفارڈ لکھتے ہیں:

> " It was the Egyptians who first used a manufactured portable oven."17

اسی طرح قدیم تندور کی شہادت یہودیوں کے علاوہ روم اور افریقی ممالک سے بھی ملتی ہے۔۱۸ اس تہذیب کے اولین آثار موجودہ عراق کے قدیم اور تاریخی شہر سمیر سے بھی ملے ہیں۔ مثلاً

۱۴۔ ابتدائی زمانے کا تندور گوشت بھننے اور کھانا پکانے کے لئے استعمال ہوتا تھا۔ زمانہ ترقی کرتا گیا اور تندور میں روٹیاں بھی تیار ہونے لگیں۔ جہاں تک تندور میں گوشت بھننے کا تعلق ہے یہ کلچر قدیم دُنیا کے ہر علاقے میں موجود تھا۔

15. Jennifer Viegas, 2009, Mammoths Roosted in Prehistoric Barbecue pit," 16. Pater James, 1995, Ancient Invention, P.302, CF. Books. google.com 17. Ronald Sheppard and Edward Newton, 1957, The Story of Bread, London,P.107 18.Ibid, Pp.107-109

" The first evidence comes from early farming settlements of the time such as Umm Budaghiyeh on the plains between the River Tigris and Euprates".19

ایک اور دلیل یہ پیش کی جا رہی ہے کہ تندور کا استعمال سب سے پہلے ملکِ فارس کے شمال مشرقی علاقے میں ہوا۔۲۱ جہاں سے یہ فن لوگوں کی ہجرت کی وجہ سے ایشیاء کے مزید کئی حصوں تک پھیل گیا۔۲۲ قدیم تندور کی شہادت وادیٔ سندھ کی تہذیب سے بھی فراہم ہوتی ہے۔ کے۔ ڈی۔ اچایہ لکھتے ہیں:

" At the Indus valley site of Kalibagan, were found small , mudplastered ovens with a side opening,very strong resembling with the present day tandoor."23

---

19. www.menomagezine.co.UK/book/tandoor

20. Bradley J.Parker,2011, "Bred oven, Social Networks and Gendered space:An Ethnoarchaeological study of Tindir ovens in South eastern Anatolia, American Antiquity, U.S.A, Vol. 76, No.4, P..603

21. Alan Davidson, 1999, Oxford Companion to food, Oxford, P.781 22. Julie Sahni, 1980, Classic Indian Cooking,New York,PP.80-81,

23. K.T. Achaya, 1998, A Historical Dictionary & Indian food Delhi, PP.170, 247

وادی سندھ اوراس کے گردنواح میں 3200ق۔م سے تندور کا استعمال ہو رہا تھا۲۴۔ ایسے اشارے بھی مل رہے ہیں جن سے ثابت ہوتا ہے کہ شمالی ہندوستان کے بیشتر علاقوں میں 2600 ق۔م کے آس پاس تندوری کلچر نے کافی ترقی کی تھی ۲۵۔ چونکہ کشمیر ہندوستان کے شمال بلکہ سندھ، موہن جوداڑو اور ہڑپا تہذیب کے بہت قریب واقع ہے، اس لئے تندور اوراس سے وابستہ تمدن کشمیر اوراس کے گردونواح میں بھی پھیل گیا تھا۔ جس کا بین اشارہ وادی کے بستی اور آلات کشاورزی کے کئی ناموں، قدیم آثار اور بعض لسانی باریکیوں سے ملتا ہے۔ ۲۶ ہر چند کشمیر کے قدیم آثار کھوجنے اور کھودنے کا کام وسیع پیمانے پر نہیں ہوا ہے جس کی وجہ سے تمدنِ تندور کی باقیات سرزمین کشمیر کے سینے میں ابھی تک دفن ہیں۔ اس معاملے میں کشمیر کی ایک قدیم سنسکرت تاریخ راج ترنگنی بھی شاید خاموش ہے۔ تاہم چوتھی پانچویں صدی عیسوی کی سنسکرت تاریخ نیل مت پُران سے یہ اشارے ملے ہیں کہ کشمیر کے قدیم باشندے دیوی دیوتاؤں، برہمنوں اور رشتہ داروں کو روٹی، قُلچے اور کیک جیسی روٹی بطور نذرانہ پیش کیا کرتے تھے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ روٹی بنانے اور پکانے کا فن اقوامِ کشمیر میں قدیم زمانے سے موجود تھا۔ ۲۷

روٹی کی تاریخ

روٹی کی تاریخ اتنی پرانی نہیں جتنا پرانا ''تندور ہے جو تیس ہزار سال سے دنیائے تمدن

۲۴: خیال کیا جاتا ہے کہ قدیم ہندوستان میں ڈھائی لاکھ سال سے انسان بود و باش کر رہا ہے۔ تاہم بلوچستان کو اوّلین تہذیبی جگہ کی حیثیت حاصل ہے جہاں تقریباً 4000 ق۔م کے آثار دریافت ہوئے ہیں۔ ایک دلیل یہ پیش کی جا رہی ہے کہ سمیر اور سندھ وادی کے لوگ 3000 ق۔م میں ہندوکش سے آپسی تجارت میں مصروف تھے۔ خیال قوی ہے کہ سمیریوں نے ہی تندور کو سندھ وادی میں متعارف کرایا تھا۔ مزید یہ بھی کہا جاتا ہے کہ سندھ وادی میں رہنے والے لوگ مختلف نسلوں سے تعلق رکھتے تھے جس میں سمیریوں کے علاوہ مصری بھی شامل تھے۔

25. Steven Raichlen, A Tandoor oven Brings India's Heat to the Backyard, New york Times, Mary 10, 2011

۲۶: ڈاکٹر آفاق عزیز، کشمیر اور ڈراوڑ کے قدیم رابطے، شیرازہ (جموں، کشمیر، لداخ نمبر) 2015، جلد-۵۳، شمارہ، ۱-۳ ص، ۶۰-۷۹ ۲۷: نیل مت پران، 2007، ارجن دیو مجبور (ترجمہ کار)، کلچرل اکیڈیمی سرینگر، 171،166،161

میں کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔تندور میں بیس ہزار سال تک صرف گوشت اور اِس سے بنے مختلف قسم کے سالن تیار کئے جاتے تھے۔روٹی کی بات کریں تو بحیرۂ روم، مصر، یونان، روم، اسرائیل، ایران اور عراق سے اس کے بارہ ہزار سال پرانے آثار ملے ہیں۔اس دور کی روٹی کھردری تھی جس کی بناوٹ میں جنگلی پھل استعمال کئے جاتے تھے۔روٹی جو کئی لحاظ سے اچھی تھی، اُس وقت سے دستیاب ہے جب دس ہزار سال پہلے مصر، یونان، روم، ایران و عراق میں جو، مٹر اور گندم کی کاشت شروع ہوئی تھی۔زمانہ گزرتا گیا اور روٹی بنانے کا یہ کلچر تمام سرحدوں کو پھاندتے ہوئے ہڑپا اور سندھ سمیت افغانستان سے لے کر کنیا کماری تک پھیل گیا۔جوں ہی روٹی کا فن ترقی کی منازل طے کرنا لگا تو روٹیوں کے کئی اقسام تیار ہو گئیں جس میں سیدھی سادھی روٹی کے علاوہ گارلِک قُلچہ، قیمہ، روغنی، پشاوری، پنیری اور امرتسری روٹی قابل ذکر تھی، کشمیر میں بھی کئی قسم کے روٹیاں بنائی جاتی تھیں۔ژوٹ، ژوچہ وُرو، گردہ، لواسہ، شیرمال، کرپہ، کیک، باقرخانی، قُلچہ اور روٹھ خاص طور مشہور ہیں۔کاندر اعلیٰ الصبح لواسہ اور ژوٹ (کشمیری تندوری روٹی) تیار کرتا ہے جس کا استعمال عام لوگ صبح کی نمکین چائے کے ساتھ کرتے ہیں۔لواسہ اور ژوٹ بنانے کا سلسلہ تقریباً دن کے گیارہ بجے تک جاری رہتا ہے۔اس کے بعد ژوچہ ورو بنانا شروع ہو جاتا ہے جو بعد دوپہر کی نمکین چائے کا لازمی جز ہے۔

تندور کی قسمیں

تاریخ گواہ ہے کہ قدیم دور میں اطراف و اکناف میں مختلف قسم کے تندور استعمال کئے جاتے تھے جس میں زمین دوز، پتھر، مٹی و کیچڑ اور اینٹوں سے بنے اور دیواروں میں کندہ تندور قابل ذکر ہیں۔زمین دوز تندور اُس گول نما گھڑے کو کہتے تھے جو زمین کھود کر تیار کیا جاتا تھا۔ایسے تندور میں کوڑا کرکٹ اور ملبے سے گرمی پیدا کی جاتی تھی، جس میں قسم قسم کے پکوان پکائے جاتے تھے۔قدیم دنیا کے بیشتر حصوں میں ایسے تندور کا کافی چلن تھا۔جس سے انسانی تہذیب کے ابتدائی نشانات کی دلالت اور وکالت ہوتی ہے۔مٹی اور کیچڑ سے بنا ہوا ایسا ہی گول تندور دنیا کے کئی علاقوں سے دریافت ہوا ہے جو دو حصوں میں بٹا تھا۔نچلے حصے کو گرمانے کے

لئے یا تو لکڑی استعمال کی جاتی تھی یا پھر سوکھے گوبر سے یہ کام انجام دیا جاتا تھا۔اس قسم کے تندور افریقہ، وسط ایشیاء اور روم میں بھی دستیاب ہوئے ہیں۔مصری لوگ اس قسم کے تندور جو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کئے جاتے تھے،کو گرمانے کے لئے دریائے نیل سے لکڑی حاصل کرتے تھے ۲۸۔اس قسم کے تندور برصغیر میں 3000ق۔م سے دستیاب ہیں۔۲۹ جبکہ وسطی اور مغربی ایشیاء کے ساتھ ساتھ ایسے تندور کوہ قاف کے علاقوں میں بھی مروج تھے۔۳۰ ایک اور تندور، جو خام اینٹوں سے بنا تھا، روم اور اٹلی میں استعمال میں تھا۔۳۱ اس کے بعد جدید قسم کے تندور رائج ہوئے جن میں پتھروں سے تراشا گیا، بجلی سے چلنے والا اور دیواری تندور قابل ذکر ہے۔۳۲

تندور کا لسانی رشتہ

تندور لفظ، کس زبان سے تعلق رکھتا ہے، حتمی طور کچھ کہنا بہت مشکل ہے۔اس حوالے سے کئی نظریئے سامنے آچکے ہیں۔اول یہ کہ تندور دری زبان۳۳ کے تندر سے مشتق ہے ۳۴

28. Ronald Sheppard, 1957, The story of Bread , Boston,PP.107-109

29. K.T.Achaya, 1998, A Historical Dictorical of Indian food, Delhi, PP.170,247

30. Raichlen Steven, A Tandoor Oven Brings India's Heat to the Backyard, New york Times, May 9,2011

31. Peter James, 1995 , Ancient Inventions,. U.S.A, P.302

32. Ibid, P.304

۳۳ : دری زبان فارسی کی شاخ ہے جو افغانستان میں بولی جاتی ہے۔پشتو کے بعد دری افغانستان کی دوسری سرکاری زبان ہے۔

34. Raicheln Steven, A Tandoor Oven brings India's heat to the backyard, New York Times , May 10,2011

دوسرا یہ کہ تندور فارسی اور عربی زبان کے تنور سے ماخوذ ہے۔ایک اور رائے یہ ہے کہ تندور آرمینی ۳۵ تونسر سے نکلا ہے۔ بعض لوگ تندور کا سرچشمہ ترکی ۳۶، ازبک ۳۷ اور آذری ۳۸ تندر میں تلاش کرتے ہیں۔ چند لوگوں کا نظریہ ہے کہ تندور لفظ اصل میں کردی ۳۹ کے تندر اور اُیگوری ۴۰ زبان کے ''تو نور'' سے نکلا ہے۔ جبکہ اوستا کے تنورا اور پہلوی کی تنور سے بھی تندور کا رشتہ جوڑا جاتا ہے۔ تاہم اہم اور معتبر دلیل یہ مانی جاتی ہے کہ تندور لفظ بنیادی طور اکادی زبان کے تنورو سے لیا گیا ہے جس کا اوّلین تذکرہ سمیری زبان میں لکھے گئے جلجلموس میں ملتا ہے جو دنیا کا سب سے پرانا اور پہلا جنگ نامہ مانا جاتا ہے ۴۱ اکادی کے بارے میں اطلاع ہے کہ یہ زبان ڈھائی ہزار سال قبل مسیح میں ملکُ عراق کی سرکاری زبان تھی ۴۲ جس کا تحریری ادب تین ہزار سال ق۔م سے دستیاب ہے ۴۳ اکادی اور سمیری ایسی زبانیں تھیں جو کافی حد تک ملتی جلتی تھی ۴۴ اسی طرح

۳۵ :آرمینی ہندیورپی لسانی خاندان کی ایک خودمختار شاخ ہے جو آرمینیاہ میں بولی جاتی ہے۔

۳۶ :ترکی آلتک لسانی خاندان کی یورالی گروپ سے تعلق رکھتی ہے جو ترکی، یورپ اور ایشیاء میں بولی جاتی ہے۔

۳۷: ازبک ترکی زبانوں کے خاندان سے منسلک ہے۔ یہ ازبکستان کی سرکاری زبان ہے۔ اس کے بولنے والوں کی تعداد 17 ملین ہے۔ اس زبان نے کشمیری کی طرح کئی رسم الخط بدلے ہیں۔

۳۸: آذری آذربائیجان کی سرکاری زبان ہے۔ استنبول کی ترکی سے کافی مشابہت رکھتی ہے۔ داغستان اور کیپین کے ساحلی علاقوں میں بھی مروج ہے۔

۳۹: کردی زیادہ تر کردستان میں بولی جاتی ہے۔ ہندیورپی خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔

۴۰ :ایگوری پہلے مشرقی ترکی کے نام سے مشہور تھی۔ زبان ترکی سے کافی مماثلت رکھتی ہے ایگور بستی علاقہ چین کے قبضے میں ہے اور جس سے چینی ترکستان بھی کہتے ہیں جو اس زبان کے اصل بولنے والے ہیں۔

۴۱ :علی اکبر دھخدا، 1998ء، لغت نامہ دھخدا، جلد، 14، تہران، 215

42. Deutscher Guy, 2007, Syntactic Change in Akkadian: TheEvolution of sentential complementation,U.S.A, PP.20-21

43. Caplice Richard , 1980, Introduction to Akkadian Rome, p.19

44. Ibid, pp,5-31

اگر سنسکرت زبان کی بات کریں تو تندور (Tandoor) کا کاندر (Kandoor) سے نکلا ہوا لفظ قرار دیا گیا۔

" The word Kand is used as Kandu in ordinary usage , and from Kandu, it became Kandoor,then 'K'becomes 'T' and ultimately, we have the word Tandoor."45

جہاں تک 'ک' (K) کا 'ٹ' (T) میں بدلنے کا تعلق ہے، تاریخی لسانیات کو مدنظر رکھ کر بالکل درست ہے۔ جو نظام حروف بدلنے کا ایک ارتقائی عمل ہے ۴۶ دلچسپ بات یہ ہے کہ اگر سنسکرت کاندو کا 'ک' (K) ٹ (T) میں بدل کر تندور بن سکتا ہے تو تندور کا 'ٹ' (t) 'ک' (K) میں بدل کر کاندر کیوں نہیں بن سکتا ہے جو تاریخی لسانیات کی باریک بینیوں کو مدنظر رکھ کر ممکن ہے۔

رہی بات کشمیری زبان کی، یہ وہ زبان ہے جس کی لسانی تہیں کشمیر کے قدیم قوم ناگوں سے پیوستہ ہیں جن کی زبان کے متعلق 'اندازہ ہے' آسٹرک کہلاتی تھی۔ کشمیری زبان پر وادیٔ سندھ کی تہذیب اور ویدک کلچر کے اثرات بھی مرتب ہوئے ہیں۔ یہ زبان اوستا، پہلوی، فارسی، سنسکرت، یونانی اور ترکی سے بھی متاثر ہوئی۔ نیز اس زبان میں اکادی، سمیری، بانتو، عبرانی، دراوڑ، دری اور سندھی الفاظ بھی ملتے ہیں۔ اس لئے کشمیری تندر کو تب تک کسی خاص زبان کے ساتھ جوڑ دینا قبل از وقت ہوگا جب تک نہ اس موضوع پر مکمل تحقیق یا بہ الفاظ دیگر کیس سٹیڈی (Case Study) کی جائے۔ پھر بھی یہ کہنے میں کوئی قباحت نہیں کہ کشمیری تندر لفظ دری زبان کے تندر، کردی، ترکی، آذری اور اُزبِک کے تندر سے مشابہت رکھتا ہے جسے گمان ہوتا ہے

45. Articles of Shakesh Singh on wwwlcuisineindia.in

46. Gustav oppert, 1978, On the original Inhabitants of Bharata versa, New York, PP.3-5

کہ یہ زبانیں عہدِ پارینہ میں ایک دوسرے کے قریب رہیں ہوں گی یا اُن کے بیچ کوئی لسانی رشتہ ہو جو تادمِ تحریر کھنگالنے سے رہ گیا ہے۔تسمیہ مقامات کشمیر اور کشمیری ادب کے مطالعہ اور مشاہدے سے ایسے کئی اشارے ملتے ہیں جن سے ماخذ کاندر اور ماخذ تندور کی بھنک آتی ہے جن میں کوندبل (مانسبل)، کوندبل (رعناواری)، کاندہوم (بیروہ)، کونیہ بل (پانپور) جیسے بستی ناموں کو بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔لسانی اعتبار سے یہ نام کاندو، کند، کُندا، کندھ، کوند اور کوندا لفظوں سے کافی مشابہت رکھتے ہیں جس سے ان کے آپسی رشتے کی بو آتی ہے۔اسی طرح کشمیری زبان کے کوند، کوندلاگن (کوندہٗ بنانا)، کوند کھسن (کوند پکنا)، کوند برن (کوند میں بھرنا) وغیرہ الفاظ کو کاندر سے جوڑنے کی کوشش کی جائے تو مثبت نتائج سامنے آنے کی توقع کی جاسکتی ہے۔اس بنا پر اگر کشمیر کے کاندر تمدن کو قبل از آریا ٹھہرایا جائے تو ہچکچاہٹ کی کوئی گنجائش نہیں رہتی بلکہ یہ طے ہے کہ اس کلچر کی جڑیں دراوڑوں سے ہوتے ہوئے علاقہ سہارا کے اقوام تک جا پہنچتی ہیں۔

ایک اور بات یہ کہ کشمیری شعرا نے کاندر اور تندور لفظوں کو اپنی شعریات میں جابہ جا جگہ دی ہے جس سے کاندر اور تندور کی افادیت اور اہمیت کا احساس ہوتا ہے جس کا بخوبی اندازہ محمود گامی کے ان اشعار سے لگایا جاسکتا ہے ع

موصوم زُومیون تھاران کاندروانے پراران
لأ جنس تندرنہ تاوے غم چھم یار ماراوے

شعر میں استعمال شدہ لفظ معصوم جس کے معنی ہیں سیدھا یا نا تجربہ کار، سے متن میں احساس ندامت اور بے بسی کا ماحول جھلکتا ہے جبکہ تھاران لفظ میں جلد بازی عنصر کا غالب نظر آرہا ہے۔کردارِ شعر، غم سے نڈھال کارخانۂ کاندر یا کارخانۂ تندور کے یہاں آس لگائے بیٹھا ہے کہ یہ محبوب کی گزرگاہ ہے جس کی جدائی میں، میں تندور کی دہکتی آگ میں بھسم ہو رہا ہوں۔ دکانِ کاندر یا کارخانۂ کاندر پر انتظار کرنے کے پیچھے، ممکن ہے کوئی تاریخی، ثقافتی یا مذہبی وابستگی ہو یا اس شعر میں اُسی روایت کی عکاسی ہوئی ہو جو صدیوں سے کشمیری سماج میں مروج ہے یعنی

دکان کاندر کے اردگرد ہر صبح روٹی حاصل کرنے کا انتظار کرنا۔ اگر تمدنِ تندورو کاندر کا سرچشمہ وسط ایشیاء یا ایران مان کر چلا جائے تو مذکورہ بالا شعر کے پسِ منظر میں سامنے آئے اِس تہذیبی ماحول کا منبع بھی سینٹرل ایشیاء یا ایران میں تلاشا جاسکتا ہے۔ پانچویں صدی ق۔م کے گرائمر دان پانی نے اشٹ دہائی میں لکھا ہے کہ شہر کے آخر پر واقع ''کانتا'' بستی کا نام، مشرقی ایران کے ایک اور بستی نام کاندا سے مشابہت رکھتا ہے جس کے معنی ملنے کی جگہ تھی۔ اگر گزشتہ اوراق میں کاندالفظ پر کئے گئے بحث کو مدنظر رکھ کر مذکورہ بالا شعر کے مفہوم کی بھنک ایران کی کاندا بستی سے آئے تو اسے خارج از امکان قرار نہیں دیا جاسکتا ہے۔ ممکن ہے کہ کاندا کے مقام پر دکان کاندر لگا ہو جہاں لوگ روٹی کے انتظار میں دوستوں سے بھی ملاقات کا شرف حاصل کرتے ہوں گے۔

تندور اور سماج

زمانۂ گزشتہ میں کارخانۂ تندور کو سماجی سطح پر قابلِ احترام اور مقدس مانا جاتا تھا۔ کام کرنے والے ہر فرد کی یہ اولین ذمہ داری ہوتی تھی کہ وہ نہ صرف کارخانے کی صفائی کا خیال رکھے بلکہ خود بھی صاف ستھرا رہے۔ کارخانے میں جوتے اور چپل سمیت داخل ہونا معیوب سمجھا جاتا تھا۔ تاہم دورِ حاضر میں ایسے خیالات تیزی سے ختم ہورہے ہیں۔

تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ عہدِ پارینہ میں ہر قبیلہ کے لئے اپنا ایک علاحدہ تندور ہوتا تھا جس میں بیشتر لوگ رواج وقت کے مطابق گوشت بھنتے تھے۔ جب انسان نے کھیتی باڑی اور اناج پیدا کرنے کا فن سیکھا تو تندور میں کھانا پکانے اور روٹی بنانے کا سلسلہ بھی چل پڑا۔ ابتدائی دور میں تندور گھر کے بیچوں و بیچ زمین میں نصب کیا جاتا تھا اور پھر قبیلے کے سبھی لوگ اس کے اردگرد جمع ہوکر نہ صرف کھانا وغیرہ کھاتے تھے بلکہ روزمرہ زندگی کے مسائل پر بھی بات ہوتی تھی۔ کھانا پکانے کے علاوہ تندور کو گھر میں گرمی پیدا کرنے کے لئے بھی استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ بھی روایت ہے کہ تندور کی گرمی سے گھر کو گرمانا صحت کے لئے مفید قرار دیا گیا ہے۔ نیز سائنسی اعتبار سے بھی تندوری گرمی کو صحت کی خاطر انتہائی مفید مانا جاتا ہے۔

تمدنِ تندور کی یہ سماجی اہمیت اپنی جگہ لیکن بعض علاقوں، خاص کر وسطِ ایشیاء میں اس

کلچر کو مذہبی اعتباریت بھی حاصل رہی ہے جس کا ثبوت آرمینیائی تاریخ سے بخوبی ملتا ہے۔ مثلاً

" Other nations have borrowed the Tonir from Armenians and are using it now a day, but only Armenians are aware of the ritual meaning of theTonir."47

آرمینیائی لوگوں میں کئی ایسی رسوم زمانۂ قدیم سے مروج ہیں جن کو تمدنِ تندور کا لازمی حصہ مانا جاتا تھا۔ یہ لوگ ''دہکتے تندور کے منظر'' کو نہ صرف ''منظرِ غروب آفتاب'' کے مشابہ ٹھہرا کر اس کی پوجا کرتے آئے ہیں بلکہ تندور کو ''سورج دیوتا'' کا رتبہ دے کر اس کے ساتھ اُنہوں نے بعض رسوم بھی وابستہ کی ہیں جن کی انجام دہی کے لئے تندور کو گھر کے وسط میں نصب کرنے کا رواج چل پڑا تھا تاکہ تندور کی گرمی گھر کے کونے کونے تک پہنچے اور قبیلے کے لوگ اس کے گردونواح میں بیٹھ کر رسوم تندور بغیر کسی رُکاوٹ کے ادا کر سکیں ۴۸۔ تندور کو زمین پر سورج کی نشانی مان کر یہ لوگ روٹی بنانے اور کھانا تیار کرنے کے موقع پر خاص طور سے تندور کے سامنے ہمیشہ کمر خم کئے رہتے تھے جسے سورج دیوتا کی پوجا سے تعبیر کیا جاتا تھا جو زیادہ تر آرمینیائی عورتیں انجام دیتی تھیں۔

بالواسطہ یا بلا واسطہ سورج کو دیوتا ماننا اور اس کی پوجا کرنے کا تمدن دنیا کے ہر حصے میں موجود تھا۔ چین میں رسوئی دیوتا اور مصر میں ہورُس کی پوجا کرنا سورج پرستش کی خاص نشانیاں تھیں۔ تاہم آرمینیا کے زمین دوز دہکتے تندور کی پوجا لاثانی تھی جس سے زرشتی تہذیب کی بھنک آتی ہے میسرّی بوسی لکھتی ہیں:

---

47. Wikipedia.

۴۸: پورے گھر کو تندور کی گرمی سے گرمانے کے پیچھے سورج دیوتا کا آشیرواد حاصل کرنا بھی مقصود تھا اور باعثِ افتخار و برکت بھی مانا جاتا تھا۔ علاوہ ازیں تندور کی گرمی سے بعض بیماریاں دور ہونے کا عقیدہ بھی مشہور ہے۔ جوڑوں، ٹانگوں اور سر درد کے لئے تندور کی گرمی خاص طور سے مفید مانی جاتی تھی۔

'' Zoroastrianism had a major influence on the Armenians and their mythology. Until the late Parthian period,the Armenian lands were without a doubt predominanitly Zoroastrian adhering." 49

اس تہذیب کے دُھندلے اشارے قدیم سمیر، ایران، ہندوستان اور یونان میں ملے ہیں۔تاہم تاریخِ تمدن کی دھارا ایک ہی سنگ نہیں رہتی بلکہ ہمیشہ بدلتی ہے جسے روایتی تہذیب کے کچھ عنصر متروک ہوجاتے ہیں اور کچھ نئے عناصر اس پر غالب آجاتے ہیں۔ ممکن ہے تندور سے وابستہ مذکورہ بالا قدیم کلچر تاریخ کے اسی تغیر وتبدل کا شکار ہوا ہو۔

کاندر سے صوفی: کاندر نے صوفی کا مقام کب اور کیسے لیا، جاننا انتہائی کٹھن ہے۔ کسی نتیجے پر پہنچنے کے لئے پہلے کاندر اور صوفی کا الگ الگ مطالعہ کرنا لازمی ہے۔ اور پھر یہ کہ کاندر کیونکر صوفی بنا، زیر بحث آئے گا۔ چونکہ کاندر کے متعلق اوراقِ گزشتہ میں مفصل بات ہوئی ہے۔ اس لئے یہاں صوفی عنوان پر ہی توجہ مرکوز رہے گی۔

''صوف'' لفظ اون کے معنی میں استعمال ہوتا آیا ہے جس کی تاریخ غالباً آٹھویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے۔۵۰ صوفی لفظ کے متعلق کئی نظریات ہیں۔ علماء کی ایک جماعت صوفی لفظ کو مسجد نبویؐ کے شمال میں واقع صفہ (چبوترہ) نام کی جگہ سے نسبت ٹھہراتی ہے جہاں اصحابِ صفہ کی ایک ٹکڑی رہتی تھی۔ ایک اور رائے کے مطابق زمانۂ جاہلیت میں صوفہ نام کی ایک جماعت خانہ کعبہ کی مجاور تھی۔ جن لوگوں نے اِن سے مشابہت اختیار کی، صوفہ کہلائے ۵۱ کشف المحجوب کے مطابق صوفی وہ ہے جو اپنی ذات میں فنا ہوتا ہے اور خدا کی ذات میں زندہ رہتا ہے ۵۲ اس لحاظ سے روٹی بنانے والے صوفی اور تصوف کے حامی صوفی کے درمیان نام کے سوا کوئی

49. Mary Boyce, 2001, Zoro astrians: Their Religious Beliefs and Practice, London, P.84

۵۰: قدیر زمان، ۲۰۰۴ء تصوف بہ یک نظر، حیدر آباد، ص۔۳۲۔۳۵

۵۱: مذکورہ، ص ۳۲۔۴۸، ۵۲: مذکورہ، ص ۳۲

عملی مشابہت نہیں ہے۔ البتہ اگر ابو ریحان البیرونی کے اس بیان کا بغور جائزہ لیا جائے کہ یونانی زبان میں صوف، حکمت و دانائی کو کہتے ہیں ۵۳؎ تو کاندر کے بدلے صوفی نام اختیار کرنے میں کچھ معمولی وزن کا اندازہ ہوسکتا ہے۔ کیونکہ کارِ کاندر میں جس طریقہ عمل کا دخل ہے، لگتا ہے اس کی انجام دہی ایک صوفی کے بغیر ناممکن ہے۔ دہکتے تندور جس کا درجہ حرارت ۵۰۰ ڈگری سیلیسس کے آس پاس ہو، میں روٹی چپکانے، پکانے اور پھر باہر نکالنے کے لئے بار بار اپنا پورا بازو ڈالنا، بظاہر ایک صوفی کا ہی کام ہوسکتا ہے۔ یہ مسئلہ اشوک پرتاپ سنگھ کی نظروں میں بھی مشکل اور مبہم ہے۔ اس حوالے سے اُن کی خامہ فرسائی یوں ہے:

" For reasons which are not known, all the Muslim bakers in the Valley are called Sofi. The presumption is that some of their ancestors were closely associated with the religious preachers and had adopted this name"54

اس تمدنی صورتِ حال پر ہلال میر یوں رقمطراز ہیں:

''میں ہمیشہ حیرانی کی حد تک عجیب محسوس کرتا ہوں کہ کشمیر کے بیشتر لوگ جو روٹی بنانے کے پیشہ سے وابستہ ہیں، کیونکر صوفی کہلاتے ہیں۔ اگر چہ میں نے اس سوال کا جواب ڈھونڈ نکالنے کی کافی کوشش کی، پر تاریخ سے مایوسی کے سوا کچھ حاصل نہیں ہوا۔ میں نے اپنے دماغ سے اس سوال کا جواب یوں کھنگالنے کی کوشش کی کہ روٹی بنانے کے ساتھ صوفی ہونے کا

۵۳؎ :ابو ریحان البیرونی، 1993ء البیرونی کا ہندوستان، نئی دہلی، ص، 17

54. Ashok Pratap Singh and Patiraj Kumar, 2007, Psychologica Implications in Industrial Performance, New Delhi, P.783

کوئی نہ کوئی واسطہ ضرور ہے۔ ورنہ یہ ممکن نہیں کہ سالہا سال سے ایک کاندر پو پھوٹنے سے پہلے اپنا کام شروع کر کے اس میں دن بھر مصروف رہتا ہے۔ وہ بھی دھوئیں سے بھرے پڑے کاندر وان میں جہاں وہ دہکتے تندور میں روٹیاں پکانے کے دوران اپنے ہاتھ جلانے سے بھی نہیں رہ جاتا ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ یہ کام ایک صوفی ہی انجام دے سکتا ہے۔ ۵۵

مذکورہ بالا روش میں اگر پرانوں کی اس کتھا، کہ کاند (جو کاندر کا سرچشمہ مانا جاتا ہے) ایک حکیم دانا یوگی تھا جس کے ساتھ پوتر، دیندار، خداترس اور متقی جیسے اوصاف منسلک ہیں، میں صوفیت کی خاصیتیں تلاش کئے جائیں۔ یا اس میں اسلاف کی صدائے بازگشت سُنائی دے، شاید کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔ اِدھر طبقہ کاندر خاص کر بیکری بنانے والوں میں ایک مشہور کتھا کے مطابق اُن کے اجداد صوفی منش تھے جس کا انکشاف جی۔ آر۔ صوفی نے ۵۶ راقم کے نام ارسال کردہ خط میں کچھ اس طرح کیا ہے:

''کشمیر کے بیکر عقیدہ رکھتے ہیں کہ اُن کے اسلاف درویش گزرے ہیں۔ اس لئے صوفی کہلائے۔ یہ لوگ اپنی نسبت حضرت ملاحسین آخون جن کو تاریخ حسن میں خُباز (عربی میں روٹی) لکھا گیا ہے، ملاتے ہیں۔ ملاحسین جب وسطِ ایشیاء سے واردِ کشمیر ہوئے تو اُنہوں نے میر محلّہ ملارٹہ (نوہٹہ سرینگر) میں رہنے والے ایک نانوائی کے ہاں کئی شب گزارے اور اُنہیں کارِ کاندر کی فنی خوبیوں سے آگاہ کیا'' ۵۷

55. Hilal Mir, in Kashmir There's bread for every season, Hindustan Times, June 15, 2014, New Delhi

۵۶: جی۔ آر۔ صوفی راج باغ سرینگر کے باسی ہیں۔ علی گڈھ یونیورسٹی سے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے بعد ریاستی سرکار کی نوکری شروع کی۔ کئی بڑے عہدوں پر فائز رہنے کے بعد 2015ء میں انفارمیشن کمشنر کے عہدے سے سبکدوش ہوئے۔

۵۷: جی۔ آر۔ صوفی کا راقم کے نام خط، ۲۱/اپریل ۲۰۱۵ء، سرینگر

مندرجہ بالا روایتی اور اساطیری خیالات سے اس عقیدے کی مضبوطی نہیں بلکہ توسیع ہو جاتی ہے کہ پیشہ کاندر کے اجداد واقعی یا تو صوفی گزرے ہیں یا انہیں صوفیوں سے قربت تھی۔ نیز اگر جی۔ آر۔ صوفی کے ان خیالات سے اتفاق کیا جائے کہ کاندر لوگ، ملا حسین آخون کا سالانہ عرس بڑے احترام کے ساتھ منا کر دن بھر گانا بجانے، سننے اور سنانے میں بسر کرتے ہیں ۵۸؎ تو یہ تقویتِ خیال کی دلالت سے کم نہیں ہے۔

کاندر سے صوفی بننے کی سب سے اہم وجہ وہ سماجی اور مذہبی ماحول ہو سکتا ہے جس نے دورِ وسط میں کشمیر کے پسماندہ طبقوں بشمولِ پیشہ وروں کی زندگی اجیرن بنائی تھی۔ فلسفۂ اسلام نے جب اپنی جڑیں مضبوط کیں تو نیچ ذات اور پیشہ ور کشمیریوں کو نہ صرف جائے پناہ مل گئی بلکہ عزت، احترام اور شناخت بھی۔ اونچ نیچ اور ذات پات کے ماحول سے نجات دلانے کے لئے بانی اسلام عبدالرحمان بلبل اور رینچن شاہ سمیت بعض حکمرانوں نے کئی قدم اُٹھائے جس میں اُن لوگوں کی ذاتیں بدلنا بھی شامل تھا جو یا تو نیچ کام کرتے تھے یا اُن کا تعلق پیشہ ور طبقوں سے تھا۔ مثال کے طور واتل، چوہڑہ اور موچ کے لئے ایک نئی ذات ''شیخ'' تجویز کی گئی ۵۹؎ نابد (نائی) کو خلیفہ، بچ کو قصائی اور ڈومب کو ایک اعلیٰ ذات گنائی میں بدل دیا گیا۔ اسی طرح کرال کو گُلال اور کمار، چھان کو نجار، وازہ کو آشپاز، کھار اور لوہار کو آہنگر جبکہ کئی روایتی ذاتیں قریشی نامی ذات میں بدل دی گئیں۔ اس حوالے سے راجہ نذر بونیاری لکھتے ہیں:۔

''مسلمانوں میں ذات پات کے تصور کو ختم کرنے اور ہاتھوں سے ''نیچ کام' کرنے والوں کو احساسِ کمتری سے باہر نکالنے کے لئے شہاب الدین شاہ نے انتہائی دانائی اور حکمتِ عملی

۵۸؎ : ان باتوں کا اظہار جی۔ آر۔ صوفی نے راقم کے ساتھ ایک رسمی ملاقات کے دوران کیا۔ یہ بات چیت ۱۵ر دسمبر ۲۰۱۵ء کو چشمہ شاہی کے گالف سپرنگ میں ہوئی۔

۵۹؎ : شیخ عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مطلب بڑا، بزرگ، خدا کا نیک بندہ، اعلیٰ تعلیم یافتہ، عالم فاضل، شریعت کا پابند اور اسلام کی تعلیم دینے والا یا مدرس ہے۔ تصوف میں شیخ کے معنی امام اور راستہ دکھانے والا بھی ہے۔

سے کام لیتے ہوئے چند ذاتوں کے نام بدل دیئے تا کہ اُنہیں کوئی حقیر یا کمتر نہ سمجھا جائے۔ ان میں خصوصاً وہ پیشہ ور تھے جو ایسے کام کرتے تھے جو ''بڑی ذات'' والے، کرنا، اپنی توہین سمجھتے ہیں......''۶۰

اس تمدنی ماحول کے چلتے کاندر سے صوفی بننا حیران کن نہیں بلکہ تقاضۂ وقت تھا جس سے سماج میں کئی تبدیلیاں تو آ گئیں مگر روایتی ڈھانچہ تہس نہس ہوا۔ راقم کے ذہن میں یہ خلش باقی ہے کہ اگر وازہ کو آشپاز، کھار کو آہنگر یا اسی طرح بھکاری کے لئے ''شریف'' اور پہل کے لئے چوپان ذات کا انتخاب کیا گیا تو کاندر کے لئے صوفی کے بجائے نانوائی کیوں نہیں۔ کافی غور و خوض کے بعد راقم اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ جو کتھائیں اور عقائد کاندر کے ساتھ منسوب کئے گئے ہیں، شاید اُن کے اثرات کاندر کو صوفی بنانے والوں کے ذہنوں پر حاوی ہوئے ہوں گے۔ نیز کاندر اور مُلا حسین آخون سے منسلک باتوں نے بھی کاندر کو صوفی بنانے میں کلیدی کردار ادا کیا ہوگا۔ ویسے بھی یہ تمدنی عقیدے اپنی جگہ۔ پس یہ اندازہ لگانا بھی درست ہوگا کہ کاندر کو نانوائی کے بجائے صوفی نام دینے کے پیچھے ضرور کسی ایسے صوفی بزرگ کا ہی ہاتھ ہوسکتا ہے جو نہ صرف شاہی دربار سے قربت رکھتا ہو بلکہ اُس میں حکام کو اپنی بات منوانے اور اُس پر عمل کروانے کی صلاحیت بھی ہو۔ ممکن ہے ایسا صوفی بزرگ ملا حسین آخون ہی ہو۔ ایک اور اہم بات یہ ہے کہ دورِ وسط میں جب کشمیر سیاسی اور مذہبی بدلاؤ کی راہ پر گامزن تھا تو اس کا زیادہ اثر یہاں کے سماجی ڈھانچے پر مرتب ہوا۔ سوسائٹی کی بنیادیں ہل گئیں۔ رسم و رواج اور عادات و اطوار میں پھیر بدل ہوا۔ آدابِ زندگی بدل گئے۔ لباس میں تبدیلی آ گئی۔ زبان بدل گئی۔ ذاتوں میں بدلاؤ آیا۔ کنجر، بھانڈ، ہانجی، موچی، واتل، نابید اور پچ وغیرہ پیشہ وروں نے اپنے لئے من پسند اعلیٰ ذاتوں کا انتخاب کیا۔ اس تنزلی صورتحال اور تناؤ کے ماحول کے میں کاندر طبقہ کے بزرگوں

۶۰ : راجہ نذر بونیاری، شیڈول کاسٹ: مسلمان اس زمرے سے باہر کیوں، قسط۔2، کشمیر عظمیٰ، ۱۵۔ مارچ 2007، سرینگر کشمیر

جو اتفاقاً صاحب جاہ صوفی ہو سکتے تھے، نے روٹی بنانے والوں کے لئے صوفی ذات کا انتخاب کیا ہو۔ بہر حال حقیقت کچھ بھی ہو۔ اتنا تو طے ہے کہ کاندر طبقہ کے لوگ دیوی دیوتاؤں، ریشی منیوں اور صوفیوں کی قربت میں رہے ہیں جس کے آثار اُن کی روزمرہ زندگی سے آج بھی جھلک رہے ہیں۔ تاہم اس عقیدتی ماحول میں روز بہ روز کمی آرہی ہے۔ روایتی کاندر اپنی ذمہ داریوں سے دستبردار ہو رہے ہیں۔ دوسرے طبقوں سے وابستہ لوگ اس پیشہ کو اپنانے میں لگے ہیں جسے اس طبقہ کا روایتی کلچر تہس نہس ہو رہا ہے۔ اسی طرح اصلی نانوائی بھی دوسرے کاموں کی طرف راغب ہوئے اور روٹی بنانے کے روایتی ہنر میں کمی واقع ہوئی۔ جس کا خمیازہ عام لوگوں کو اُٹھانا پڑ رہا ہے۔ اگر چہ کاندر وانوں میں روز بہ روز اضافہ ہو رہا ہے لیکن روٹی بنانے کا وہ کام زوال پذیر ہوا جس کے باعث کشمیر کے ژوچہ ور (کشمیری تندوری روٹی) کو قومی روٹی کا درجہ حاصل تھا[۶۱] روٹی بنانے والے یہ کاندر کشمیر کے نشیب و فراز میں رہ رہے ہین یا بقول ناگندر سنگھ "جموں و کشمیر کے ہر ضلع میں"۔[۶۲] روٹی بنانے کے علاوہ صوفی ذات کے لوگ اور بھی کئی کام کرتے ہیں جو مہنگائی کے اس دور میں لازمی ہے۔ ان لوگوں کے پاس زمین اور چھوٹے بڑے کارخانے بھی ہیں۔ بعض صوفی بڑے بڑے تاجر اور اعلیٰ عہدوں پر تعینات ہیں۔ اِن کی بیشتر آبادی پڑھی لکھی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ جس کا قائل ہر چھوٹا، بڑا اور بزرگ ہے کہ پیشہ کاندر کافی برکت والا ہے۔ جس کے یہاں نہ کبھی پیسے کی قلت ہوتی ہے اور نہ ہی غذائی اجناس کی۔ شاید یہ بھی وجہ ہے کہ اس پیشہ کی طرف زیادہ سے زیادہ لوگ راغب ہو رہے ہیں۔

۶۱: روٹی بنانے والوں نے آج تک کئی عالمی ریکارڈ قائم کئے ہیں جن کا تذکرہ گینز بک آف ورلڈ ریکارڈز میں ہو چکا ہے۔ 2004ء میں لندن کے "ہونیٹاپ سپیشلٹی فوڑس" نے آج تک کی سب سے بڑی روٹی، جس کی لمبائی دس اور چوڑائی چار فٹ تھی، بنائی ہے۔ یہ روٹی پانچ گھنٹوں میں تیار ہوئی اور پانچ آدمیوں نے اٹھائی۔ اسی طرح برطانیہ کے انڈین اوشن ریسٹورنٹ نے ایک گھنٹے میں 640 روٹیاں بنانے کا ایک عالمی ریکارڈ قائم کیا ہے۔

62. Nagendra Kr Singh, Abdul Mabud Khan, 2001, Encyclopaedia of the World Muslim: Tribes, Castes and Communities, New Delhi, Vol.4, P.1330

اہم شخصیات

کسی بھی تاریخ کی ورق گردانی کیجئے، پتہ چلے گا کہ ہر کسی طبقہ میں بعض ایسی شخصیتیں پیدا ہوئیں ہیں جو شعروادب، تعلیم، سیاست اور صحافت سمیت کسی نہ کسی شعبۂ میں اپنی صلاحیتوں کے جو ہر دکھاتے آئے ہیں۔ کاندر یا صوفی ذات میں بھی بعض ایسی شخصیات نے جنم لیا ہوگا جنہوں نے زندگی کے بعض شعبوں میں نمایاں کام کئے ہوں گے۔ تاہم اس کے متعلق تفصیلات کی کمی درپیش ہے۔ پھر بھی کچھ شخصیات کا تذکرہ لازمی ہے۔ سب سے پہلے کشمیری زبان کے ایک اہم صوفی شاعر احد کاندر کا تذکرہ لازمی ہے۔ ۱۸۹۰ء میں کدل بل پانپور میں پیدا ہونے والے یہ شاعر ۶۴ سال کی عمر میں ۱۹۵۴ء کو فوت ہوئے۔ آپ کا بیشتر کلام گردشِ زمانہ کی نذر ہوگیا۔ آج تک اُن کا ایک ہی کلام ہاتھ آیا ہے جس کے بول ہیں:

فلافان زُومیہ وَلا کوٗرمے تس پتھ

وَلا چھس کران تَس پتے، پوپنر ینہ گتھ ۶۳

اس ذات سے تعلق رکھنے والی ایک اور شخصیت صوفی غلام محمد ۱۹۳۰ء میں بچھوارہ ڈلگیٹ میں پیدا ہوئی۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد چھوٹے چھوٹے مضامین لکھے۔ رفتہ رفتہ خاکہ، ایسے اور افسانہ لکھنے کی طرف مائل ہوئے۔ آپ کے دو افسانوی مجموعہ "شیشہ اور سنگستان" اور "لو تہ پرٗ" ہے۔ صوفی صاحب بنیادی طور ایک ادیب تھے۔ تاہم صحافت میں بے حد دلچسپی تھی۔ ابتداً کئی اردو اخبارات میں کام کیا اور آخر پر "سرینگر ٹائمز" نام کا اخبار نکالا۔ پچاس سال تک اردو صحافت کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنا کر اس دنیا سے رُخصت ہوئے۔ صوفی صاحب جموں وکشمیر قانون ساز اسمبلی کے ممبر بھی رہ چکے ہیں۔ آپ برصغیر کے ممتاز صحافیوں میں شمار ہوتے رہے۔ صوفی صاحب کے بعد ان کے دو برادران بشیر احمد بشیر اور صوفی یوسف نے سرینگر ٹائمز کا کام کاج سنبھالا جو اسے بڑی تن دہی سے انجام دے رہے ہیں۔ ایک اور صحافی، کالم نویس، مضمون نگار اور مورّخ جناب صوفی محی الدین بھی بچھوارہ کے اسی صوفی خاندان سے تعلق

۶۳: ڈاکٹر آفاق عزیز، 2000، مقبول عام باتھ، دہلی، ص ۳۲

رکھتے تھے جہاں صوفی غلام محمد نے جنم لیا تھا۔صوفی محی الدین نے ایک درجن کتابیں لکھی ہیں جو بیشتر تاریخِ کشمیر پرمبنی ہیں۔صوفی ذات کے ایک اور بزرگ صوفی محمد اکبر گزرے ہیں جو سوپور کے باسی تھے۔ اُن کا شمار شیرِ کشمیر شیخ محمد عبداللہ کے قریبی ساتھیوں میں ہوتا تھا۔ ۱۹۷۵ء میں اندر عبداللہ ایکارڈ پر اختلاف کے باعث شیخ صاحب سے الگ ہوئے اور ''محاذِ آزادی'' نام کی ایک نئی تنظیم بنائی۔ ۱۹۸۸ء میں اس دارِ فانی سے رخصت ہوئے اور سوپور میں دفن کئے گئے۔

صوفی ذات کی ایک اور شخصیت علاقہ ترال کے گیرو (موجودہ نام نور پور) میں رہتی تھی جن کا نام محمد شعبان صوفی تھا۔آپ کا کلام بہت ہی شیرین مگر نایاب ہے۔ایک کشمیری مثنوی ''گُل وصنوبر'' موجود ہے۔نمونہ کلام یہ ہے۔

خدایا تو رُگن کینہہ چھمنہ سامان امیدبار رحمتس چھی صوفِ شعبان

ژہ نے یاری کرکھ کوت واتہِ انسان ژہ گن عرضی کرانی صوفِ شعبان ۶۴

علاوہ ازیں اس ذات کے کئی موسیقار بھی مشہور ہیں جس میں صوفی غلام احمد عرف عمہ صوف (جوگی لنگر رعناواری) اور غلام حسن صوفی کا نام قابلِ ذکر ہے۔ان نغمہ خوانوں کی سریلی اور مؤثر آواز آج بھی کانوں میں گونج رہی ہے۔

ماحصل

مذکورہ بالا تحقیق وتنقید اور تجزیہ سے مختصراً یہ نتیجہ اخذ ہوا کہ روٹی بنانے کے پیشہ سے وابستہ لوگ مختلف ناموں سے جانے جاتے ہیں جن میں کاندر، صوفی اور نانوائی بھی شامل ہے۔ ہنر، صفائی اور درویشانہ اوصاف کے باعث اس طبقہ سے وابستہ لوگ دنیا کے اطراف واکناف میں رہتے ہیں۔کاندر لفظ کا منبع دراوڑ زبانوں سے جاملتا ہے جبکہ تندور لفظ کا مسکن سرزمینِ عراق کی اکادی زبان سے منسلک ہے۔ اس طبقے کے لوگ جموں وکشمیر کے شہر و دیہات، کنڈی علاقوں اور قصبوں میں بود باش کرتے ہیں۔یہ لوگ پڑھے لکھے ہونے کے علاوہ نوکری اور مختلف پیشوں سے بھی وابستہ ہیں۔شالہ کاندر، مغل دربار، جین بیکری، پانپور کی شیرمال اور شوپیان کے قلچے پوری وادی میں مزے کے لحاظ سے بہت مشہور ہیں۔ ....❀❀❀❀..........

۶۴: محمد شعبان صوفی، 1970ء گل وصنوبر کلان، سرینگر، ص، 29، 48

ڈاکٹر محمد آصف ملک علیمی

ریاست جموں و کشمیر میں معاصر تخلیقی ادب
(غزل کے حوالے سے)

تخلیقی ادب کے سوتے لسانی برتاو، جمالیاتی برتاو اور فکری و تخلیقی شعور سے پھوٹتے ہیں۔ اس طرح ہم تخلیقی ادب کا مطالعہ بحیثیت لسان، بحیثیت جمال اور بحیثیت تخلیقی رویے تینوں طرح سے کر سکتے ہیں۔ اسی سے ہمیں تخلیقی ادب کے وجود اور امکان کی اطلاقی صورتِ حال سے واقفیت ہو سکتی ہے اور ہم موجودہ اور نئے ادب کے تخلیق کاروں کے زاویۂ فکر اور ان کے تخلیقی رویوں کی تہوں تک رسائی بھی پا سکتے ہیں۔ میں نے اپنے اس مضمون کے معروضات میں تخلیقی ادب کے مذکورہ تینوں بنیادی عناصر کو موضوعِ بحث بنایا ہے اور یہ سراغ لگانے کی کوشش کی ہے کہ ان اہم عناصر میں سے کون سا عنصر ریاست جموں و کشمیر کے غزلیہ تخلیقی ادب میں روشن یا اُمید افزا ہے اور کون سا عنصر دھندلا ہے اور ہمارے موجودہ ادب کے تخلیقی امکانات کس حد تک تابناک ہیں اور کتنے تاریک، جس کی طرف ہمارے فن کاروں کو سنجیدگی سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد سے ہی ریاست جموں و کشمیر انتشار کی شکار رہی ہے۔ بیسویں صدی کے آخر اور اکیسویں صدی کی ابتدا کے حالات عالمی سطح پر افسردہ کن چلے آرہے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ اپنی زمین، اپنی مٹی، اپنی زندگی کے حالات اور عالمی زندگی کے مسائل سے وابستگی کا اثر فن کاروں کے تخلیقی رویوں اور زاویوں پر پڑنا یقینی ہے۔ یہ فن کار، بلبل و گل کی وادی سے بہت آگے نکل کر اپنے داخلی اور خارجی درد کو کہیں یاسیت کی فضا میں اور کہیں امید کی روشنی

میں موجود و ممکنات کے پیراے میں تخلیقی روپ دیتے ہیں۔ یہ فنکار فلسفۂ حیات کو جدت اور تخلیقی رویوں کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ عصری حسّیت کی وابستگی کے ساتھ انسانی قدروں اور فکری اور تہذیبی زندگی کے انتشار کا نئے تخلیقی و فکری شعور کے ساتھ اظہار کرتے ہیں، یہاں پر ہم اس صورتِ حال کی تخلیقی مثالیں نمونے کے طور دیکھ لیتے ہیں:

کیا فضائیں آسماں تک پانیوں سے بھر گئی ہیں
عکسِ زیرِ آب میں سنگ و شجر سب ڈھل رہے ہیں
اڑ رہی ہے شیشوں کی آنکھوں میں صحراؤں کی آگ
مر گئے، باقی جو ہیں ان کو جنوں ہو جائے گا
تھا گریزاں آنکھ سے شہرِ یقیں
کوئی دیوارِ گماں حائل نہ تھی

(حامدیؔ کاشمیری)

نوکِ خنجر روز لکھ لیتی ہے اک دفتر نیا
صبح لے آتی ہے اپنے ساتھ پھر محشر نیا
سنگ باری کے لیے موسم نہیں مخصوص اب
سنگ باری ڈھونڈ لیتی ہے ہمیشہ سر نیا

(فاروق نازکی)

لمس کے تپتے ہوئے صحرا میں رات
پیاس بھی تھی بارشِ رحمت بھی تھی

(رفیقؔ راز)

صرف پھولوں کے لمس کی خاطر
اوس روتی ہے رات بھر کتنی
دور تک دائرے ہیں سوچوں کے
ذہن اکثر سفر میں رہتا ہے

(عرشؔ صہبائی)

کھلی فضا سے مجھے گھر کی راہ دکھلاؤ
کہ اجڑے طاق پہ کوئی تو نقشِ خواب ملے

(شجاع سلطانؔ)

چھڑکتے ہیں وہ کوئی شے نمک سی
مرے زخموں سے آتی ہے مہک سی

(رخسانہ جبینؔ)

ایک انجان ڈر میں رہتے ہیں
جب سے ہم اپنے گھر میں رہتے ہیں

(پرتپال سنگھ بیتابؔ)

کربلا میں ہی سفر ہوگا تمام
روک دینا اب سفر ممکن نہیں

(ایاز رسول نازکی)

فصیلِ شہر پر لہرا رہا تھا امن کا پرچم
درونِ شہر لیکن راستوں سے خون جاری تھا
نشان اپنے پیچھے راستے کے سب مٹا دیئے
اور اب یہاں سے لوٹنے کا اختیار دے گیا

(خالد بشیر احمد)

گل زمینوں پر جو تپتی آج اتنی دھوپ ہے
ہو نہ ہو نکلے گا یاں ہی سے سمندر ایک دن

(نذیر آزاد)

ذرا سا آدمی ہوں
بلا کا آدمی ہوں
کہاں کا آدمی ہوں
میں دکھتا آدمی ہوں
نہایت کم ہوں انسان
زیادہ آدمی ہوں

(ودیا رتن عاصی)

زنداں اور یہ زنجیر ہوگی
خبر کیا تھی مری تقدیر ہوگی
میرے بدلے میرے بچوں کے آگے
میرے گھر میں میری تصویر ہوگی

(ساغر صحرائی)

میری جلتی ہوئی بستی کا کچھ تو فائدہ ہوگا
کسی بھی ادھ جلی کھڑکی پہ شارع عام لِکھ دینا

(بشیر دادا)

وہ زرخیز زمینوں کے دن ہوتے تھے
شہر اُجڑ جانے کے بعد بھی بستا تھا

(لیاقت جعفری)

رہنماؤں کی بتائیں کیا دلیل
شہر کو بے آبرو کرتے رہے

(اشرف عادل)

جب کہ زندان کی زینت ہیں ہماری جانیں
جسم کیوں جنت مسمار میں رکھے ہوئے ہیں
(سلیم ساغر)

ہمارے تخت کو مشروط کر کر رکھا ہے اس نے
ہمارے تاج کو بن باس سے باندھا ہوا ہے
(خالد کرّار)

عبث ہے ڈھونڈنا سورج کے دیس میں اس کو
وہ مثلِ موم تھا کب کا پگھل چُکا ہو گا
رُت ساری ہے بہکی بہکی
اپنا آپ بچا کر جانا
(پرویز ملک)

جیسا کہ ان اشعار سے ظاہر ہے کہ سب میں قدر مشترک عصری حسیت، خوفناکی، آس و یاس کی کشمکش، انسانی قدروں کی پائمالی، انقلابی امکانی فکر (مگر توازن کے ساتھ) شکوہ کی ہلکی سی آہ اور زخموں کے تپنے کی بھینی بھینی خوشبو تخلیقی رویوں کے ساتھ محسوس کی جا سکتی ہے۔ ریاست جموں و کشمیر کے ادب کا تخلیقی رویہ خاصا زرخیز ہے جو امکانات کی تابناکی کا اشاریہ معلوم ہوتا ہے۔

تخلیقی ادب کی دوسری جہت جمالیات ہے۔ جمالیات سے مراد یہاں، استعارہ، تشبیہہ، مجاز مرسل، کنایہ، علامت اور دوسری صنعتیں ہیں جن کی ادب میں موجودگی جمالِ ادب کی ضامن ہے۔ یہ موجودگی ادب میں ایک سے زیادہ معانی کے امکانی ابواب کو وا کرتی ہے اور جس کی کارگزاری ادب کو رفعت عطا کرتی ہے۔ ریاست جموں و کشمیر کا جمالیاتی تخلیقی ادب، استعاراتی اور تشبیہی حسن کی طرف سے علامتی جمال کی طرف سفر کر رہا ہے۔ صورتِ حال یہ ہے کہ استعارہ، تشبیہہ وغیرہ سے زیادہ علامتی ادب تخلیق کیا جا رہا ہے۔ ادب میں علامت کی

موجودگی کہیں خاصی مبہم ہوتی چلی جا رہی ہے اور کہیں اپنے فطری حسن کو برقرار رکھتے ہوئے اپنے جمال کے شباب پر ہے۔ علامت کے طور پر برتے جانے والے الفاظ کی موجودگی زیادہ تر شعلہ، سمندر، دریا، جنگل، لہو، خون، سیاہ، سیہ، صحرا، انگارہ، سنگ و شجر، جگنو، شرارہ، دھوپ، سورج آگ، دھواں وغیرہ ہے۔ خوبی یہ ہے کہ ان کا تخلیقی اور فنی برتاو وسعتِ معانی کو یقینی بناتا ہے لیکن مایوس کن پہلو یہ ہے کہ استعارہ اور تشبیہہ کے برتاو کی قلت، حسن استعارہ وتشبیہہ کا ادب کی موجودہ صورت حال میں کمی کا باعث بن رہا ہے۔ تاہم کہیں کہیں استعارہ اور تشبیہہ کا ارادی یا غیر ارادی استعمال اپنے حُسن کی رعنائیوں کا جادو ضرور جگا دیتا ہے۔ پہلے استعارے اور تشبیہہ اور تشبیہہ تمثیل کی مثالیں دیکھیں جن میں ذی روح کے تلازمے، غیر ذی روح کو دیے گئے ہیں اور کہیں اس کے برعکس غیر ذی روح کے تلازمے ذی روح کو دے کر استعاروں کے جمال کو دو چند کیا گیا ہے۔ کہیں تجسیم کی صورتیں ابھرتی ہیں، اور کہیں حرکی پیکر محسوس ہوتے ہیں تو کہیں کہیں مجاز مرسل کا عمل دخل تخلیقی حسن میں اضافہ کر رہا ہے۔

تیرگی کی امنڈتی لہروں پر
چاندنی جھیل پار کرتی ہے
پھول مسکان لئے آتے ہیں
دل کے داغوں کی نمائش کرتے
فصل گل خوابوں میں لہراتی رہی
خون سے صحرا کو نم کرتے رہے
وہ ہوا چلتی ہے اب مٹ جائے گی تفریق رنگ
چہرہ چہرہ، سایہ سایہ نیلگوں ہو جائے گا

(حامدی کاشمیری)

شدت پر ہے ہرے بھرے پتوں کی پیاس
صحرا صحرا خون سمندر لکھنا
خوشیاں ہیں مہمان مری
غم میرا ہمسایا ہے

بھٹک نہ جاتا اگر ذات کے بیاباں میں
تو میرا نقش قدم میرا راہبر ہوتا

(فاروق نازکی)

پھونک ڈالا تھا کبھی جس نے مرے دل کا سکوں
اب وہ آتش بجھ کر، شعلہ بجاں ہے کہ نہیں

(سیفی سوپوریؔ)

اب تو یوں لگتا ہے جیسے ہو پُرانا سانحہ
جھیل، عکسِ کوہ، ہم تم اور شکارا سوچنا

(شبیب رضویؔ)

خراب و خستہ و دلگیر ہوں میں
بس اتنا جانیئے کشمیر ہوں میں

(سلطان الحق شہیدیؔ)

کہتا رہا دنیا میں خود اپنی حکایات
خوشبو کے کسی بولتے منظر کی طرح چپ

(مظفر ایرجؔ)

وہ ایک تابنا کی جو ہیروں میں ہے
کسی کے لبوں کی لکیروں میں ہے
قطار اندر قطار اشجار کتنے
مگر ان میں ہیں سایہ دار کتنے

(عرشؔ صہبائی)

رگوں میں دوڑتا تو سرخ ہوتا
لہو آنکھوں میں پانی ہو گیا ہے

(ایاز رسول نازکی)

زندگی جنگ کا میدان ہے اور اس میں جب
کُند ہوجاتی ہے تلوار، دُعا چلتی ہے
(شفق سوپوری)

خود سوکھ جائے گا مرے اندر کا پیڑ بھی
منظر لہولہان ہے زورِ ہوا نہ ڈھونڈ
(اقبال فہیم)

رنگ و بو کچھ بھی نہیں ہے رنگ و بو کے درمیاں
کھیل ہے سارا فقط میرے لہو کے درمیاں
مجھ کو لوٹا دو وہ تلوار و سپر وہ دستار
میں نے اجداد کے کب تم سے خزانے مانگے
(نذیر آزاد)

ہم نے سجدوں میں آسماں دیکھے
تخت شاہی پہ بدگماں دیکھے
تیری محفل میں تشنہ لب ساقی
جو بھی دیکھے وہ بے زباں دیکھے
(ساغر صحرائی)

رُت کو بھانپ کے بیٹھا ہوگا
پنچھی کب بے پر لگتا ہے
(پرویز ملک)

اب وہ مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں معنیات کا ایک بڑا ذخیرہ علامتوں کے دبیز و باریک پردوں میں ریاستی تخلیقی ادب میں نمایاں مقام رکھتا ہے جس سے امکانی پہلو زیادہ روشن ہورہے ہیں۔

انگاروں کے موسم میں
جسموں کا سا میلہ ہے
(فاروق نازکی)

مجھے کعبہ و دیر سے لے چلو
بڑا شور ان کارخانوں میں ہے
(عرشؔ صہبائی)

گرجتا ہوا قلزم بے کراں کا سماں ہر طرف
لکھ نہ دے پیاس کی چلچلاتی ہوئی داستاں ہر طرف
دیوار و در پہ اب تو چمکتی ہے خامشی
اس گھر میں ہانپتی تھی کبھی گفتگو سیاہ
وقفے وقفے سے اذانوں کا دھواں اُٹھتا ہے
سانس لیتا ہے ابھی شہر کا مینار سیہ
(رفیق رازؔ)

کسی نے آج تک پوچھا نہیں ہے؟
یہ کس کی آگ ہے، کس کا دھواں ہے
(ہمدم کاشمیری)

نپی تلی تھی رہ گزر ہوائے انتقام کی
گھروں سے ابتدا ہوئی تو معبدوں پہ ختم ہے
الفاظ کبھی زخم کا مرہم بھی ہوئے ہیں
دریاؤں کی گہرائی کو کنکر نہیں بھرتے
(خالد بشیر احمد)

خبر سے اشتہاروں تک بھیانک موت ہوتی ہے
لہو کے رنگ سے خالی کوئی البم نہیں ہوتا
(فاروق آفاقؔ)

مجھ کو لوٹا دو وہ تلوار سپر وہ دستار
میں نے اجداد کے کب تم سے خزانے مانگے

(نذیر آزاد)

اور سب ہو گئے خدا والے
ایک عاصیؔ ہی با خُدا نہ ہوا

(ودیا رتن عاصیؔ)

ہیں لہو رنگ لفظ بھی اب کے
ذکرِ حُسن و جمال رہنے دو

(حسن انظرؔ)

اس سے پہلے کہ سمندر خون تشنہ ہو اُٹھے
آؤ! اے میرے دُلارو میں اُسی کشتی میں ہوں

(رفیق ہمرازؔ)

غرقاب کر رہے گا یہ بستی کو دیکھنا
جو صورتِ سحاب سمندر ہوا میں ہے

(سلیم ساغرؔ)

شام ڈھلے تو اپنا آنگن
کرگل کا باڈر لگتا ہے

(پرویز ملک)

ریاستی ادب میں بعض فنکاروں کے یہاں تلمیحاتی صنعت تخلیقی جمال کے نمونے پیش کرتی ہے، جس پر ایمان لانے کو جی کرتا ہے۔ اس تلمیحاتی ادب کی انفرادیت یہ ہے کہ مبہم سا اشارہ تاریخی واقعہ کی جانب تو ضرور ہے لیکن اس میں عصری شکست و ریخت اور تہذیبی و انسانی اعلیٰ قدروں کے انتشار کی حسیت تخلیقی تقاضوں کو خوبصورتی کے ساتھ پورا کرتی ہے۔ ان تخلیقی

تلمیحات میں جزوی ترقی بھی ہوئی ہے۔ ہر دو انتہا پسند نظریات کا اعتدال بھی ہے اور ہلکے ابہام کا جمال بھی۔ چند مثالیں پیش ہیں:

کھلتی ہے آنکھ جلتے مکانوں کے درمیاں
لگتی ہے آنکھ پڑھ کے فسانے ثمود کے

(رفیق رازؔ)

لڑکیوں کی ہیں انگلیاں زخمی
اس جگہ سے وہ نوجواں گزرا
لگی ہے آگ دل میں یا شجر میں
یہ نغمہ لن ترانی ہو گیا ہے

(ایاز رسول نازکی)

چلتے پھرتے پتھروں کی ہے دُعا
زر اُگلتے دستِ آذر کا نزول
کتنی صدیوں سے چکایا جائے گا
آہِ اصغر پر یہ خنجر کا نزول

(غلام نبی غافلؔ)

خضر بھی گریزاں ہے عزمِ سفر سے
کشش بھی صدائے جرس میں نہیں ہے

(سیّدہ نسرینؔ نقاش)

تخلیقی ادب کا تیسرا بنیادی عنصر قواعدی ولسانی حربوں کا تخلیقی وفنی برتاو ہے، جس میں صرفی اکائیاں بھی آتی ہیں اور نحوی اکائیوں کے رشتے بھی۔ قواعدی لسانی برتاو دو طرح کا ہوتا ہے ایک جو قاعدے کی رو سے ہر صرفی اور نحوی اکائی کا اپنا اپنا محل ہوتا ہے لیکن تخلیقی ادب میں نحوی اور صرفی اکائیوں کی تقدیم وتاخیر کی گنجائش ہی نہیں بلکہ کہیں کہیں تخلیقی معنی کا سبب بھی بنتی

ہے اور یہ تقدیم وتاخیر تخلیقی ادب میں فنی روپ اختیار کرلیتی ہے، مثلاً افعال مرکب کا برتاو کبھی کبھی کلام میں اصراری، تاکیدی، زوردار لہجہ اور معانی کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ کبھی کبھی حرف نفی کی فعل پر تاخیر تاکیدی، ہمدردی اور ضعف یا نرمی اور خیر خواہی جیسے معانی تخلیقی صورت اختیار کر لیتے ہیں اور شعروادب میں تعقیل لفظی کا باعث بنتے ہیں اور یہی ایجاز تخلیقی ادب کا خاصا ہوتا ہے۔ اگر یہ قواعدی لسانی برتاو، فنی اور تخلیقی نہ ہوتو بعض جگہوں پر فنکار جو معنی یا جذبہ کی شدت پیدا کرنا چاہتا ہے وہ نہیں ہو پاتی۔ اس حوالے سے اگر ریاستی ادب کو دیکھا جائے تو بعض خوبیوں کے ساتھ خامیاں بھی نظر آتی ہیں۔ اس حقیقت کو ہمیں تسلیم کرلینا چاہیئے کہ ہم اہل زباں نہیں۔ ہمارے لیے کلاسیکل اور بعد کے اہل زبان کے ادب کا مطالعہ قواعدی، لسانی، فنی اور تخلیقی زاویوں سے بھی غور اور خاصی توجہ کے ساتھ کرنا ناگزیر ہے۔ میں یہاں پر قواعدی لسانی تخلیق کی چند مثالیں پیش کرتا ہوں، جن کا برتاو ہمیں کلاسیکل شعرا کے یہاں ملتا ہے اور بعض ایسی خامیوں کی نشاندہی بھی کرتا ہوں کہ جن کا استعمال قواعدی لسان کے اعتبار سے درست نہیں یا وہ برتاو اہل زبان کے یہاں مستعمل نہیں۔ پہلے وہ مثالیں ملاحظہ ہوں جو اہل زبان سے مطابقت رکھتی ہیں اوران کے استعمال سے کوئی نہ کوئی تخلیقی معنوی خوبی اجاگر ہوتی ہے۔ مرکب افعال کے درمیان حرف نفی کا برتاو دیکھیں جو غالبؔ کی یاد دلاتا ہے اور کلام میں اصراری اور تخصیصی مفہوم پیدا کر کے معنی کے تنوع پر دلالت کرتا ہے:

شبوں میں یوں ہی بہاتے نہ تھے لہو اپنا
وہ عام لذتِ تنویر کرنے والے تھے
اپنی پہچان مٹ نہ جائے کہیں
کوئی دیوار درمیاں رکھنا

(حامدیؔ کاشمیری)

بھٹک نہ جاتا اگر ذات کے بیاباں میں
تو میرا نقش قدم میرا راہبر ہوتا

(فاروق نازکی)

اگر میں ہار نہ جاتا خود اپنے ہی ہاتھوں
تمہارا داؤ کبھی کوئی کارگر نہیں ہوتا؟

(فاروق نازکی)

امدادی فعل ''لینا'' کا استعمال، فاعل کے لیے تخلیقی معنی مہیا کرتا ہے یعنی اس کے برتاؤ میں فاعل کی اپنی غرض شامل ہوتی ہے اور قواعدی لسانی فنی برتاؤ سے فنکار بہت سارے معانی کے رشتوں کو سلجھا لیتا ہے۔ مثال دیکھیں:

سنگ باری کے لیے موسم نہیں مخصوص اب
سنگ باری ڈھونڈ لیتی ہے ہمیشہ سر نیا

(فاروق نازکی)

امدادی فعل ''دینا'' سے مجبوری، بے بسی، دوسرے کے فائدے کے تخلیقی معنی پیدا ہونے کے امکان ہوتے ہیں مثلاً:

گرجتا ہوا قلزم بے کراں کا سماں ہر طرف
لکھ نہ دے پیاس کی چلچلاتی ہوئی داستاں ہر طرف

(رفیق راز)

نشان اپنے پیچھے راستے کے سب مٹا دیئے
اور اب یہاں سے لوٹنے کا اختیار دے گیا

(خالد بشیر احمد)

ہمیں نے اس کو سمندر کی سمت بھیجا تھا
ہماری طرح بشر ہے پھسل گیا ہوگا

(نذیر آزاد)

مصدر کا استعمال امری معنی میں تاکیدی اور یقینی کیفیت پیدا کر رہا ہے:

دیکھنا اک گزرے گا سروں سے سیلِ خوں
توڑ کر ہر خموشی ہم زباں کھل جائیں گے

(حامدی کاشمیری)

ریاستی ادب میں اس طرح کا اور بھی قواعدی لسانی فنی برتاؤ موجود ہے جو ریاستی ادب میں تخلیقی معنی کا جواز پیش کرتا ہے۔ لیکن طوالت طبیعتوں پر گراں ہو سکتی ہے اس لئے اب میں بعض ایسی صورتیں پیش کرتا ہوں جو فروگزاشتوں کی حیثیت رکھتی ہیں یا موجودہ برتاؤ سے ہٹ کر اگر اس میں ذرا ترکیبی تقدیم و تاخیر کی عمل گزاری ہوتی تو یہ شعری ترکیبیں تخلیقی معانی کو یقینی بناتیں اور جذبے کی شدت میں بھی اضافہ کا باعث بنتیں۔

جو بھی صورت ہو، بجا ہے لین دین
اب نہیں ہوتا ہے شرمندہ کوئی

(ہمدم کاشمیری)

مذکورہ شعر میں نفی حال مطلق ''نہیں ہوتا ہے'' کا استعمال ہوا ہے۔ فلسفۂ لسان میں قواعدی لسانی برتاؤ اس کا اس طرح ہے کہ نفی حال مطلق میں آخری علامت ہے یا ہیں حذف ہو جاتی ہے۔ اس کے حذف ہونے کی وجہ یہ ہے کہ حرف ''نہیں'' میں خود فعل امدادی ''ہے'' موجود ہے، اس لیے کہ ''نہیں'' مرکب ہے ''نہ'' اور ''ہیں'' سے لہٰذا الگ سے ''ہے'' کے لکھنے کی ضرورت نہیں۔ یہی استعمال ہمیں غالب کی پوری غزل ''کوئی امید بر نہیں آتی، کوئی صورت نظر نہیں آتی'' میں نظر آتا ہے۔ جہاں نفی حال مطلق میں الگ سے ''ہے'' کا برتاؤ نہیں کیا گیا۔

کون تخمینے ، کون منصوبے
ہر عمل واردات ہے پیارے

(ایاز رسول نازکی)

اس شعر میں 'کون' استفہامی ضمیر غیر ذی روح ''تخمینے'' اور ''منصوبے'' کے لیے دو جگہ برتی گئی ہے جب کہ یہ استفہامی ضمیر جو 'کون' سوال میں استعمال ہوتی ہے۔ ''کون'' کا مرجع وہ اسم ہوتا ہے جس کا مدلول ذی روح ہے اور ''کیا'' کا مرجع غیر ذی روح پر دلالت کرنے والا اسم ہوتا ہے۔ لہٰذا اس شعر میں 'تخمینے اور منصوبے' دونوں غیر ذی روح اسم ہیں۔ اس لیے ان کے لیے ضمیر استفہام ''کیا'' لانا چاہیئے تھا۔

اب دو چند وہ مثالیں ملاحظہ ہوں جن کا برتا وقواعدی رو سے تو صحیح ہے لیکن اگر فنی تقدیم وتاخیر ہو جاتی تو تاکید، زور یا تخصیص کے تخلیقی معنی بغیر کسی حرف یا لفظ کے اضافے سے پیدا ہو سکتے تھے اور شدتِ جذبہ کا ہیجان بھی طلاطم خیز ہو سکتا تھا۔

روشنی کو نہ اور پھیلاؤ

اس طرح ہوگا تیرگی کا خون

(مظفر ایرج)

شعر کے پہلے مصرعے میں حرف نفی فعل پر مقدم ہے جو قواعدی رو سے تو اپنے محل پہ درست ہے لیکن اگر اس حرفِ نفی کو فعل کے بعد فنی اور تخلیقی زاویئے سے برتا جاتا تو تاکید کا بھی سبب بنتا، خیر خواہی اور درد کی شدت کا اظہار زیادہ ممکن ہوتا۔ اس مصرعے کی ترتیب اس طرح زیادہ مناسب ہو سکتی ہے۔

روشنی کو پھیلاؤ نہ اور

اس طرح ہوگا تیرگی کا خون

ریاستی ادب کی موجودہ صورتِ حال کے مطالعہ کے بعد مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ تخلیقی رویوں اور جمالیاتی تخلیقیت سے ہمارا ادب (خصوصی طور پر غزل) کسی حد تک زرخیز ہے اور اس میں نئے امکانات روشن بھی ہیں۔ چوں کہ ریاست کے فنکاروں نے اپنے مطالعے، مشاہدے، تجربے، احساس اور ادب میں جمالیاتی اور تخلیقی سطح پر ہو رہی تبدیلیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے اپنے مروجہ استعارات اور علامتی پیکروں میں نئے معنی خلق کرنے کا سراغ لگایا ہے جس کے سبب آنے والی نسلوں کے لے بھی نئی روشنی کے امکان کی امید افزا کرنیں نظر آتی ہیں۔ اس طرح ان کی شاعری کو نئی جہتوں کی جانب اُٹھائے گے مثبت قدم سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ رہا سوال قواعدی لسانی سطح پر ادب کا، تو اس جہت میں بعض خوش آئند تخلیقی زاویئے نظر آتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس پر ہمیں اور ہمارے فنکاروں کو زیادہ سنجیدگی سے سوچنے کی ضرورت ہے تاکہ معاصر اور نو وارد فنکاروں کے تخلیقی شعور سے قواعدی لسانی تخلیقی فنی کمیوں یا خامیوں کو بھی صحت کا جادہ دیا جا سک

..........❁❁❁..........

رضی شہاب

افسانہ میں پلاٹ کی اہمیت۔ خلط بحث

پلاٹ کے بارے میں روایتی تصور یہ ہے کہ یہ افسانے کا وہ بنیادی عنصر ہے، جس کے بغیر افسانہ اپنے پاؤں پر کھڑا نہیں ہوسکتا۔ کسی بھی عمارت کی تعمیر کے لئے ایک پلاٹ کی ضرورت ہوتی ہے اور پلاٹ اچھی اور موزوں کیفیت کا حامل ہو تو مکان انتہائی خوبصورت انداز میں تعمیر کیا جاسکتا ہے جبکہ پلاٹ مین نقص ہو تو مکان میں بھی نقص نظر آئے گا۔ بعینہ افسانے میں اس کا پلاٹ بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ افسانے میں پلاٹ کی اہمیت ناول سے بھی کہیں زیادہ ہے اس لیے پلاٹ کا جاندار ہونا بہت ضروری ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی اور ان کی افسانوی تنقید کا جب تذکرہ ہوتا ہے تو یہ کہہ کر بات رفع دفع کردی جاتی ہے کہ وہ تو ابہام اور تجرید کے قائل ہیں۔ ان کو تو وہی افسانے اچھے لگتے ہیں جو ابہام رکھتے ہوں وغیرہ وغیرہ۔ حالانکہ 'افسانے کی حمایت میں' کا مطالعہ بتاتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی افسانے میں اس ابہام کے قائل ہیں جس میں 'کیوں ہوا؟' کا جواب پوشیدہ ہو اور قاری اپنے طور پر آزاد ہو کہ اپنی ذہنی بساط کے اعتبار سے افسانے کی تفہیم کی تگ و دو کرے۔ انہوں نے اس بات کی کبھی حمایت نہیں کی کہ 'کیا ہوا؟' کو ہی ابہام کے پردے میں ڈال دیا جائے اور اسی لئے انہوں نے افسانے کے لیے پلاٹ کی ضرورت پر بھرپور اظہارِ خیال کیا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب 'افسانے کی حمایت میں' میں ایک مضمون ''پلاٹ کا قصہ'' کے نام سے بھی شامل ہے۔ اس میں فاروقی نے پلاٹ کیا ہے؟ یا پلاٹ کیا کام کرتا ہے؟ کا

جواب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔موضوع پر گفتگو کا آغاز کرنے کے لیے انھوں نے ارسطو کے ذریعہ بیان کی گئی پلاٹ کی تعریف کو بنیاد بنایا ہے۔ارسطو کے ذریعے کی گئی پلاٹ کی تعریف سے پلاٹ کا جو تصور سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ واقعات کی وہ ترتیب جو آغاز، وسط اور انجام کے عناصرِ ثلاثہ پر مشتمل ہو اور واقعات میں علت و معلول کا رشتہ ہو، وہ پلاٹ کہلائے گا۔اس تعریف سے 'غیر پلاٹ' کا مفہوم بھی سامنے آتا ہے کہ جن واقعات میں علت و معلول کا رشتہ نہیں پایا جائے گا وہ پلاٹ کے دائرے سے خارج ہوں گے۔یاد رہے کہ اب تک پلاٹ سے متعلق جتنے بھی مباحث یا مفروضے قائم کیے گئے ہیں ان کی بنیاد ارسطو کے بیان کردہ یہی نکات ہیں جن کا بیان انہوں نے رزمیہ کے ضمن میں کیا تھا۔

کہانی میں دلچسپی کا عنصر بہت اہم ہوتا ہے۔اس کا وجود اسی دلچسپی پر قائم ہے۔ظاہر سی بات ہے اگر کہانی دلچسپ نہ ہوگی تو اسے پڑھنے کے لیے قاری خود کو مجبور نہیں کرے گا اور دلچسپی کہیں نہ کہیں پلاٹ کی علت و معلول والی تھیوری پر عمل کرنے سے ہی پیدا ہوتی ہے۔اگر علت و معلول کا رشتہ واقعات میں نہیں بنتا ہے تو دلچسپی کے فقدان کا خطرہ لاحق ہوتا ہے۔تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ عہدِ جدید میں جب افسانے تحریر کیے گئے تو ان کے اندر سے پلاٹ کی گمشدگی کا نظریہ بھی برآمد ہوا۔یہ کوشش یقیناً قابل تعریف تھی ،لیکن ہم جانتے ہیں کہ روایتوں پر چلنے کی دھن نے ہمیں پلاٹ لیس (Plotless) کہانیاں یا افسانے تخلیق کرنے سے روک دیا۔حالانکہ ایک لحاظ سے افسانے کے لیے پلاٹ بہت اچھی چیز نہیں ہے۔ہماری زندگی کسی سیدھی سادی لکیر یا ایک ہی ڈھرے پر چلنے کی عادی نہیں ہے۔شیرووڈ اینڈرسن (Sherwood Anderson) نے اپنے ایک مضمون Form, Not Plot میں کہا تھا کہ "ہماری بے تکلف روزانہ کی زندگی میں کوئی ہموار پلاٹ نہیں ہوتا، ایسے میں پلاٹ پر مبنی افسانے صرف مصنوعی ہو سکتے ہیں"۔[1] اسی طرح بونارو اوورسٹریٹ (Bonaro W. Overstreet) کہتا ہے کہ انسان کے نفسیاتی عوامل ایک سیدھی لکیر میں ترتیب نہیں دیئے جا سکتے، اس لیے حقیقی افسانے Plotless ہی ہو سکتے ہیں۔بعض دیگر مغربی نقادوں نے پلاٹ جیسی کسی چیز کے ہونے کا بھی انکار کیا ہے اور

کچھ نے اس کی اہمیت پر سوال کھڑے کیے ہیں۔ مشہور ناول نگار ارسلا کے۔ لیگوئن (Ursula K. Leguin) کے مطابق پلاٹ ایک مزیدار چیز تو ہے لیکن 'کہانی' سے زیادہ نہیں۔ اسی طرح امریکی فکشن نگار اسٹیفن کنگ (Stephen King) کا کہنا ہے کہ اصل مال تو کہانی ہے، پلاٹ تو فریبی اور نامعتبر ہے۔ اردو کے افسانہ نگاروں میں مثلاً انتظار حسین بھی پلاٹ کی بہت زیادہ حمایت نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک افسانہ اب چوتھے کھونٹ میں داخل ہو چکا ہے جہاں سسپنس، پلاٹ اور دوسرے بنے بنائے آداب وضابطے ملیامیٹ ہو چکے ہیں۔ خیر یہ تو بہت پہلے سے چلا آرہا ہے کہ پلاٹ کو کہانی سے مسترد کر دیا جائے لیکن آج بھی کہانیاں پلاٹ کی اسی نہج پر بنی جارہی ہیں۔ ہمیں یہ تکلیف تو ہے کہ افسانے میں دوسری اصناف کے مقابلے کم تجربے ہو سکتے ہیں کیونکہ اس کا دائرہ محدود ہے وغیرہ وغیرہ مگر ہم ان دائروں کو توڑنے کی کوشش نہیں کرتے۔ ایسا نہیں ہے کہ افسانے میں تجربے کی گنجائش نہیں ہے بلکہ اس میں تجربے کی گنجائش بہت زیادہ ہے تاہم ضرورت یہ ہے کہ روایتی حد بندیوں کے باہر قدم رکھا جائے۔ اگر روایتوں سے انحراف کی ہمت نہیں ہے تو پھر خود کو بنے بنائے اصولوں کا عادی بنانا مجبوری ہے۔ مغرب میں کئی سطحوں پر خوب تجربے ہوئے ہیں جن میں پلاٹ بھی شامل ہے۔ اردو میں بھی ایسے کئی کامیاب تجربے ہوئے ہیں۔ لیکن پلاٹ سازی کی سطح پر ابھی بھی ہم روایتی ہی رہے ہیں۔ اس سے یہ اندازہ لگانا زیادہ مشکل نہیں ہے کہ افسانے میں پلاٹ کی کیا حیثیت ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے پلاٹ سے متعلق جو بحث کی ہے وہ اپنی نوعیت کی ایک الگ بحث ہے کیونکہ انہوں نے پلاٹ پر بات کرنے کے لیے جو بنیادی سوال قائم کیا ہے وہ یہ ہے کہ 'پلاٹ کیا کرتا ہے؟' یہ اس لئے اہم ہے کہ اگر یہ سوال کیا جائے کہ پلاٹ کیا ہے؟ تو اس کے جوابات کئی طرح سے دیئے جانے کا امکان ہے جن کی صحت اور بطلان پر بحث ہو سکتی ہے لیکن اگر ہم یہ کہتے ہیں کہ پلاٹ کیا کرتا ہے تو وہ سارے جوابات سامنے آسکتے ہیں جو اس ضمن میں مطلوب ہو سکتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اس حوالے سے جو باتیں کی ہیں ان سے پلاٹ کے بارے

میں یہ معلومات سامنے آتی ہیں کہ پلاٹ کے لیے علت و معلول کی شرط ضروری نہیں ہے۔ یعنی ایسے بھی پلاٹ ہو سکتے ہیں جن میں علت و معلول کا رشتہ رکھنے والے واقعات نہ ہوں۔ انہوں نے کہا ہے کہ اگر ایسی اطلاعات بہم پہنچائی جائیں جن سے قیاس آرائی ممکن ہو تو افسانہ قائم ہو سکتا ہے گرچہ علت و معلول کا رشتہ قائم نہ ہو۔ اسی طرح بہت بار ایسا بھی ممکن ہے کہ علت و معلول کا رشتہ تو ہو لیکن افسانہ نہ قائم ہو۔ انہوں نے اس کی مثالیں بھی دی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون کے آخر میں لکھا ہے کہ 'اگر یہ سوال ہو کہ ''پلاٹ کیا کرتا ہے؟'' تو جواب یہی ملے گا کہ ''واقعات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ دلچسپی پیدا ہو۔'' [2]

اب تک جو بحث ہوئی اس سے پلاٹ کے تعلق سے کچھ باتیں نکل کر سامنے آتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے پلاٹ سے متعلق جو باتیں کی ہیں اس میں انہوں نے اپنی مثالیں خود تخلیق کی ہیں اور پلاٹ کی تھیوری کو ان پر منطبق کرنے کی کوشش کی ہے تاہم اگر کسی افسانے پر اس تھیوری کا انطباق ہوتا تو مسئلے کو سمجھنے میں زیادہ آسانی ہوتی۔ اس بات سے وارث علوی مرحوم بھی بہت زیادہ رنجیدہ رہے اور انہوں نے فاروقی کی خودساختہ مثالوں پر پلاٹ کی تھیوری کی تطبیق کو نشانہ طنز بناتے ہوئے کہا کہ ''وارث ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ مر گیا۔ وارث نے سیب نہیں کھایا تھا۔ کتاب کا نام 'افسانے کی حمایت میں' تھا۔'' [3] حالانکہ وارث علوی اتنا چڑنے کے باوجود افسانے کے کسی ایک نمونے پر بھی پلاٹ کو منطبق کیے بغیر یہ کہہ کر رخصت ہو گئے کہ ''یہ بدعادت یعنی من گھڑت افسانوں یا نہایت ہی مختصر نثری پیراگراف کے تجزیے پر نظریوں کی تعمیر تمام لسانی نقادوں میں پائی جاتی ہے''۔ [4] دراصل ان کی 'فکشن تنقید کا المیہ' (جو فاروقی کی کتاب 'افسانے کی حمایت میں' کے جواب میں لکھی گئی ہے) میں اگر کوئی قابل تفہیم مسئلہ ہے تو اسے آگے بڑھانے اور سمجھنے کے نئے زاویئے دینے کی بجائے اپنی لفظی برچھیوں اور دلچسپ جملوں سے فاروقی کو محض زخمی کرنے کا ہی ارادہ سامنے رکھا ہے۔ جس بات پر وہ فاروقی کو موردالزام ٹھہراتے ہیں۔ موصوف کو بھی اسی پر اصرار ہے، ورنہ آخر وجہ کیا تھی کہ پلاٹ کی گفتگو کو فوراً ہی تجریدیت کے مسئلے سے

الجھا کر کنارہ کش ہو گئے۔ حالانکہ پلاٹ کی تفہیم کے تعلق سے ایک مثال تقریباً ہر ادیب پیش کرتا ہے اور وہ یہ ہے کہ 'راجہ مر گیا اور اس کے بعد رانی بھی وفات پا گئی' یہ کہانی ہے۔ جبکہ 'راجہ مر گیا اور وفورِ غم سے رانی بھی فوت ہو گئی' یہ پلاٹ ہے۔ یہ مثال مشہور ناقد ای۔ایم فاسٹر (E.M.Forster) کی ہے۔ فاروقی نے ای۔ایم فاسٹر کے حوالے سے کہا کہ وہ پلاٹ پر کردار کو فوقیت دیتا ہے۔ حالانکہ فاسٹر نے محض کہانی اور پلاٹ کے فرق کو واضح کرنے کے لیے یہ مثال خلق کی تھی اور بقولِ وارث علوی یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ 'پلاٹ کہانی سے زیادہ سو فسطائی چیز ہے'۔

دراصل بات یہ ہے کہ جب افسانے کی عملی تنقید کا مرحلہ آتا ہے اور ان نظریات کے اطلاق کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے تو بات کہانی، اسلوب بیان، کردار اور اس کے اندر موجزن معانی کے اخراج تک ہی محدود رہ جاتی ہے۔ یا یہ کہہ کر پلاٹ کے حوالے سے گفتگو کر لی جاتی ہے کہ اس کا پلاٹ بہت گٹھا ہوا، چست یا ڈھیلا ڈھالا ہے، وغیرہ۔ پلاٹ کے تعلق سے بات اس سے آگے نہیں بڑھتی۔ کیونکہ اس کی عملی تطبیق کی کوئی صورت نکل ہی نہیں سکتی۔ ایک ہی کہانی میں ایک قاری کی فہم اسے کسی وادی میں لے جاتی ہے اور دوسرے قاری کی سوچ اسے کسی اور جزیرے میں۔ دونوں صورتوں میں دونوں کے لیے نقطۂ آغاز، وسط، انجام، عروج، نقطۂ عروج اور اس طرح کے دیگر عناصر کہانی کے الگ الگ حصوں میں ہوتے ہیں۔ خیر! آیئے دیکھتے ہیں کہ دیگر ناقدین نے پلاٹ کے تعلق سے کیا باتیں کہی ہیں۔ مشہور ناقد ناصر عباس نیر نے ایک جگہ لکھا ہے:

''ہیئت پسندوں نے پلاٹ کو Manner of their representation قرار دیا ہے۔''[5]

اسی کتاب میں انہوں نے پلاٹ کے حوالے سے ای۔ایم فاسٹر کا قول بھی نقل کیا ہے:

''The plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality" یعنی پلاٹ واقعات کو زمانی تسلسل کے ساتھ ساتھ علت کے رشتے میں پرونے سے عبارت ہے۔''[6]

وقار عظیم نے اس حوالے سے بات کرتے ہوئے لکھا ہے:

''افسانہ اور پلاٹ کو نقادوں نے لازم وملزوم قرار دیا ہے۔ افسانہ حیاتِ انسانی کے مختلف پہلوؤں، ان کے تاثرات، ان تاثرات کی بلندی و پستی، ان کی تبدیلی، حرکت وجمود اور اس طرح کی بہت سی چیزوں کا ایک ادبی اور فنی عکس ہے جو واقعہ، تجربہ، خیال یا حس کو ایک فنی ترتیب دیتا ہے۔''[7]

مجنوں گورکھپوری نے لکھا ہے:

''کسی افسانے میں چند واقعات ہوتے ہیں جن پر افسانہ کی بنیاد ہوتی ہے۔ انہیں واقعات کی ترتیب کو ماجرا یا پلاٹ کہتے ہیں''۔[8]

سلیم اختر کہتے ہیں:

''نفسیاتی لحاظ سے پلاٹ اس بنا پر اہم ہے کہ واقعات کے تسلسل کی وجہ سے قاری پر کسی واقعہ کا زیادہ گہرا اثر نہیں ہوتا۔''[9]

ان تمام تعریفوں میں واقعات کے ترتیبِ بیان اور علت ومعلول کے رشتے کو زیادہ اجاگر کیا گیا ہے۔ یعنی ہم کہانی کس طرح سے بیان کر رہے ہیں وہی نوع بیان اس کا پلاٹ ہوگا۔ پلاٹ بذاتِ خود کچھ نہیں ہے اور کہانی بھی تنہا کچھ نہیں۔ کہانی پلاٹ پا کر اپنی روپ ریکھا تیار کرتی ہے اور پلاٹ کہانی کو اپنے آپ میں ضم کرنے کے بعد اپنی ایک شکل پاتا ہے۔ اسی لیے 'کہانی' (Story) اور 'پلاٹ' (Plot) میں تفریق کی بحث بھی قدیم زمانے سے چلی آرہی ہے۔ ارسطو نے سب سے پہلے 'واقعہ' (Incident) (جو کہانی کی بنیاد ہے) اور 'پلاٹ' کے فرق سے متعلق باتیں کی تھیں اور انہی خیالوں کو بنیاد بنا کر مشہور ناول نگار اور ناقد ای۔ ایم فاسٹر نے ۱۹۲۷ء میں شائع ہونے والے اپنے مضمون Aspects of the Novel میں اس کی مزید توضیح پیش کرنے کی کوشش کی، جس کا تذکرہ اوپر کیا جا چکا ہے۔

فکشن کی تنقید میں پلاٹ سے متعلق جو اجزا یا عناصر بتائے جاتے ہیں ان میں آغاز، وسط اور انجام کے علاوہ اظہار، تصادم، عروج، نقطۂ عروج، الجھاؤ، سلجھاؤ، تحیر زنی اور بصیرت

وغیرہ شامل ہیں۔ جبکہ تجسس، تصادم، تہہ داری اور تحلیل وغیرہ کا فارمولا بہت فرسودہ ہو چکا ہے حالانکہ اب تک رد نہیں ہوا ہے۔ کیونکہ ان تمام لفظوں کے مفاہیم پر غور کریں تو کوئی بھی اچھا افسانہ ان تمام چیزوں سے خالی نہیں ہوگا۔ اگر کہانی ہے تو اس کی ابتدا ہوگی، اس کی ابتدا ہے تو اس کی انتہا بھی ہوگی۔ کیونکہ یہ لازمی مفروضہ ہے کہ ہر چیز کا اپنا ایک دائرہ ہے، ایک حد ہے، جہاں پہنچ کر وہ ختم ہو جاتی ہے اور ایسی صورت میں اس کا وسط ہونا بھی ثابت ہو جاتا ہے۔ بقیہ جو بھی چیزیں ہیں وہ افسانے میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے ہیں کہ بہر صورت افسانے کو اگر قاری دستیاب نہیں تو پھر اس کے وجود کا کیا مطلب ہے؟! اسی لیے پلاٹ کی تشکیل میں تخلیق کار کا امتحان یوں ہوتا ہے کہ وہ ان چیزوں کو کس طرح برتتا ہے۔ یعنی وہ کیا کوئی مبہم سا انجام افسانے کے شروع میں ہی رکھ دیتا ہے اور پھر رفتہ رفتہ اس کی گرہ کشائی کرتا جاتا ہے یا پھر وہ کہانی کو بالکل سپاٹ انداز میں شروع کرتا ہے اور اسے اس کے فطری بہاؤ میں کلائمکس تک پہنچاتا ہے۔ دراصل واقعات کی ترتیب کی نوعیت ہی پلاٹ کے اقسام بھی متعین کرتی ہے جس کے بارے میں ناقدین نے کہا کہ پلاٹ کی جو قسمیں بنائی جاسکتی ہیں ان میں سادہ پلاٹ، پیچیدہ پلاٹ، غیر منظّم پلاٹ، ضمنی پلاٹ وغیرہ شامل ہیں۔ حالانکہ میرے نزدیک پلاٹ کی باقاعدہ کوئی تقسیم ممکن نہیں کیوں کہ پلاٹ کا دائرۂ کار کہانی کا موضوع ہے اور موضوعات کے عین مطابق پلاٹ اپنا رنگ وضع کرتا ہے۔ البتہ کردار، واقعات اور ماحول کہانی کے وہ تین حصے ہیں جن پر پلاٹ منحصر ہوتا ہے۔ انہی کا نقشِ قدم پلاٹ کا سرمایہ ہوتا ہے اور انہی کے سہارے پلاٹ کی زندگی رواں رہتی ہے۔ افسانے کا بنیادی مواد جسے ہم Story line بھی کہہ سکتے ہیں، بھی پلاٹ کے ذریعہ مختلف افسانوی شکلیں اختیار کرسکتا ہے۔ فسادات کے موضوعات پر لکھے گئے افسانے دیکھئے۔ موضوعات ایک ہیں لیکن پلاٹ کی ساخت نے افسانے کو الگ الگ نوعیت کا بنادیا ہے۔

اصلی بات یہ ہے کہ پلاٹ کہانی کے ارتقا یا اس میں پیش آنے والے واقعات و مسائل کا ارتقا یا ان کی تنظیم و ترتیب سے عبارت ہے۔ یعنی پلاٹ کی ساخت میں کہانی کے عناصر (واقعہ، کردار، ماحول) کو منظّم کیا جاتا ہے۔ اس لیے یہ اہمیت بھی رکھتا ہے اور فن پارے کے لیے

ضروری بھی ہو جاتا ہے کہ ان کی ترتیب و تشکیل اور تنظیم بہتر ڈھنگ سے ہو۔ اسی لیے ارسطو سے لے کر اب تک لوگ پلاٹ کی ہیئت و ساخت پر گفتگو جاری رکھے ہوئے ہیں۔ اگر ایک دوسرے زاویئے سے غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ افسانے میں پلاٹ ایک ایسا عنصر ہے جو افسانے سے متعلق کئی مباحث کے در وا کرتا ہے۔ ارسطو نے آغاز، وسط اور انجام کے علاوہ تین وحدتوں (زمان، مکان، عمل) کے وجود کو پلاٹ کے لیے لازمی قرار دیا ہے۔ لہٰذا محض پلاٹ کی سطح پر اگر دیکھیں تو افسانے میں وحدتِ زمان و مکان اور عمل کی بحث بھی شروع کی جا سکتی ہے۔ ایک مثال کے ذریعے پلاٹ کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ترنم ریاض کے افسانہ 'یہ تنگ زمین' کو پلاٹ کی ایک عمدہ مثال کہا جا سکتا ہے۔ (ایسا نہیں ہے کہ اس سے بہتر مثال نہیں مل سکتی بلکہ فوری طور ذہن میں یہ افسانہ آ گیا اس لیے اسے درج کیا گیا ہے۔) اس افسانے کا مرکزی کردار ایک لڑکا ہے جس کے گرد کہانی بنی گئی ہے۔ اس بیانیہ کا راوی بھی ایک اہم کردار ہے جو کہانی بیان کرنے کے ساتھ ساتھ ایک کردار کے طور پر بھی افسانے میں اپنا وجود رکھتا ہے۔ افسانہ شروع ہوتا ہے کہ بچہ کھلونوں کو ہاتھ تک نہیں لگاتا ہے۔ یہ بچہ راوی کا نہیں ہے۔ راوی جو اپنا پہلا بچہ کھو چکی ہے، اسے غم بھلانے کے لیے اپنی بہن کا بچہ نصیب ہو جاتا ہے جسے وہ پہلوٹھی کا بچہ سمجھتی ہے۔ کہانی فلیش بیک میں چلتی ہے۔ کبھی حال سے ماضی کی طرف تو کبھی ماضی سے حال کی طرف آتی ہے۔ کہانی بچے کی عمر کے بہاؤ کے ساتھ بہتی جاتی ہے۔ اس دوران بچے کی دلچسپیوں کا تذکرہ ہوتا ہے کہ اسے فطرت اور قدرتی نظاروں سے جنون کی حد تک محبت ہے۔ اسے تو کمرے میں کھیلنا بھی اپنے آپ کو قید کرنے جیسے لگتا ہے۔ مگر پھر حالات بدلتے ہیں۔ وہ لڑکا اپنی حقیقی ماں کے پاس چلا جاتا ہے کیونکہ ان کا ٹرانسفر کہیں اور ہو جاتا ہے ایسے میں دونوں کو دوریوں کا قلق ہوتا ہے۔ پھر کبھی فون تو کبھی ہفتوں مہینوں میں ملاقات کی صورت نکلتی ہے اور کبھی برس بھی بیت جاتے ہیں۔ ایک بار جب وہ ایک برس بعد آتا ہے تو پھر سے گھر کے ماحول میں زندگی بھر جاتی ہے۔ یہ سب کہانی بیان ہوتے ہوئے قاری پوری طرح اس کی گرفت میں ہے۔ ابھی تک اسے انجام واقعہ کا علم ہونا تو دور کی بات اس کا شعور

بھی نہیں ہوتا۔ پھر کہانی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچتی ہے کہ ایک دن راوی صبح اٹھتی ہے اور گولیوں کی آواز سن کر جب ان آوازوں کی طرف جاتی ہے تو وہاں کا منظر دیکھ اس کی آنکھیں حیرت سے کھلی رہ جاتی ہیں۔ وہ لڑکا لکڑی کا ایک ٹکڑا لیے اسے بندوق کی طرح تانے ہوئے منہ سے آواز نکال رہا تھا۔ راوی سوچتی ہے کہ شاید اس کے پاس کھلونے نہیں ہیں اور جب سے وہ آیا ہے اس نے اس کے لیے کوئی کھلونا بھی نہیں خریدا۔ راوی کا یہ خیال فطری ہے کیونکہ بچپن میں کھیلنے کے لیے ایسی بہت سی چیزیں بچے اسی وقت اٹھاتے ہیں جب ان کے پاس کوئی دوسرا وسیلہ نہیں ہوتا ہے۔ شام کو ہی وہ بہت سارے کھلونے لاتی ہے اور اس کے سونے کے بعد اس کے بستر کے چاروں طرف رکھ دیتی ہے کہ انھیں دیکھ کر وہ صبح خوشی سے اچھل پڑے گا۔ کہانی کا انجام کیا ہوگا؟ اس بارے میں ابھی قاری اٹکلیں ہی لگا رہا ہوتا ہے کہ راوی کہتی ہے ''وہ سارے کھلونے ایک ڈھیر کی شکل میں رکھے ہوئے ہیں...اب یہی اس کا پسندیدہ کھیل تھا۔ وہ میٹھی بولیاں، وہ رقص، وہ موسیقی...وہ بھول گیا تھا اور یہ سب یاد دلانے کے لیے میں اسے کہیں نہیں لے جاسکتی تھی۔''[10]

کہانی میں واقعات کی ترتیب جس منضبط ڈھنگ سے ہوئی ہے، وہ افسانے کے واحد تاثر کو قاری کے ذہن سے کبھی محو نہیں ہونے دیتی۔ بچہ کھلونوں میں دلچسپی نہیں لے رہا، اس ایک واقعے کے گرد کہانی بنی گئی اور آخر میں آکر کہانی ایک ایسی جگہ ختم ہوئی جہاں سے نئی کہانی شروع ہو جاتی ہے۔ افسانہ نگار نے قاری کو تمام طرح سے آزاد رکھا ہے کہ وہ جس طرح چاہے اس سے مفاہیم برآمد کر سکتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار نے جو نتیجہ نکالا ہے اس سے قاری کے ذہن میں یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ 'ہاں، ایسا ہی ہونا چاہیے تھا' حالانکہ قاری کے ذہن میں افسانہ نگار کے یہ کہنے سے قبل کہ 'یہ سب یاد دلانے کے لیے میں اسے کہیں نہیں لے جاسکتی تھی' کچھ دوسرے قیاسات رہے ہوں گے۔ لیکن جب افسانہ نگار یہ جملہ لکھتی ہیں تو قاری اس کی تائید میں تالیاں بجانے کے لیے تیار ہوتا ہے۔ سکندر احمد نے ایک بڑے پلاٹ کی خوبی بھی یہی بتائی ہے۔ انہوں نے لکھا ہے:

''پلاٹ کی سب سے بڑی کامیابی یہ ہے کہ اختتام پر قاری کو یہ احساس ہوتا ہے کہ

''ایسا ہی ہونا چاہیے تھا''، مگر اختتام کے پہلے اس کے ذہن میں دور دور تک یہ نہیں آتا کہ 'ایسا ہوگا'۔ ایک کامیاب افسانے کی پہچان ہے کہ قاری کو لگے کہ گویا یہی بات ہمارے بھی دل میں تھی، مگر اس طرح نہ تھی۔''[11]

پلاٹ سے متعلق بات کرنے والوں نے یہ بھی کہا ہے کہ افسانے میں ذیلی پلاٹ بھی ہوتے ہیں جو مرکزی پلاٹ سے الگ ایک دنیا رکھتے ہیں جو افسانہ نگار یا کردار کی 'داخلی' دنیا کو پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح ایک افسانے میں ایک سے زیادہ پلاٹ لائن بھی ہوسکتی ہیں۔ حالانکہ یہ کوئی بڑی بات نہیں۔ ہر افسانہ واقعات کے سلسلے سے تشکیل پاتا ہے اور اس ترتیب میں ایسی کئی چیزیں موجود ہوتی ہیں۔ سکندر احمد نے اپنے مضمون 'افسانے کے قواعد' میں شفیع جاوید کے افسانے 'وہ میں' اور قرۃ العین حیدر کے 'سیتا ہرن' کو ذیلی پلاٹ کی بہترین مثال کے طور پر پیش کیا ہے۔ ہم سبھی جانتے ہیں کہ افسانے کا کینوس کہیں نہ کہیں محدود ہوتا ہے اور اسی لیے عمومی طور پر افسانے کا پلاٹ صرف ایک واقعہ اور اس کے چند کرداروں پر مشتمل ہوتا ہے اور خصوصی طور پر ایک سنگل ایفکٹ اور اس کے سنگل موڈ پر منحصر ہوتا ہے۔ اسی لیے عموماً افسانے میں ایک ہی پلاٹ لائن کام کرتی ہے۔ جبکہ افسانے میں متعدد پلاٹ لائن بھی ہوسکتی ہیں۔ سکندر احمد نے شوکت حیات کے افسانے ''گنبد کے کبوتر'' کو بطور مثال پیش کرتے ہوئے کہا ہے کہ اس میں ظاہری پلاٹ تو ایک اپارٹمنٹ کے باشندوں پر مبنی ایک کہانی ہے مگر مخفی پلاٹ میں فرقہ وارانہ ذہنیت پر مبنی ایک دوسری کہانی بھی ہے۔ جبکہ اگر ہم کسی بھی افسانے کے متن کا گہرائی سے مطالعہ کریں تو اس طرح کے کئی نتائج سامنے آسکتے ہیں جن سے یہ ثابت ہو کہ اس افسانے میں یہ بھی ایک پلاٹ لائن ہے۔ دراصل افسانہ ایک تخلیقی فن پارہ ہے اور اس کے متن میں معانی کا جہان آباد ہوتا ہے۔ فن کار کے فکر و شعور کی کئی کئی وادیاں افسانوی متن کی زیریں لہروں میں آباد ہوتی ہیں۔ ایسی صورت میں پلاٹ کی کئی سطحیں افسانوی متن میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ یہ تخلیق کار کی صلاحیتوں پر ہے کہ وہ افسانوی پلاٹ کی تعمیر کس طرح کرتا ہے یا اسے کس طرح سے بیانیہ کے سپرد کرتا ہے۔

آخر میں اس بات کی جانب بھی اشارہ کردوں کہ یہاں تفصیلی بات افسانے میں پلاٹ کے تصور کو دھیان میں رکھ کر کی گئی ہے۔ داستان، ناول یا پھر مثنوی کے پلاٹ کو یہاں موضوعِ بحث نہیں بنایا گیا ہے۔ دراصل داستان میں پلاٹ در پلاٹ کا عمل جاری ہوتا ہے اور یہی معاملہ مثنوی کا بھی ہے۔ جبکہ ناول کے پلاٹ میں وسعت زیادہ ہوتی ہے اس لیے اس میں بکھراؤ بھی ہوتا ہے۔ دراصل داستان، ناول یا مثنوی میں وقت اور مکان کا جو تصور ہو سکتا ہے وہ افسانے سے الگ ہے کیونکہ افسانے میں اس کے حجم یا کینوس کے اعتبار سے وہ تمام تر گنجائشیں نہیں ہیں جو داستان، ناول یا پھر مثنوی کو حاصل ہو سکتی ہیں۔

حواشی:

1۔ وہاب اشرفی، معنی کی تلاش، افسانے کا منصب، ۲۱

2۔ افسانے کی حمایت میں، پلاٹ کا قصہ، ص، ۱۲۳

3۔ فکشن تنقید کا المیہ، ص: ۶۷

4۔ ایضاً

5۔ ناصر عباس نیر، لسانیات اور تنقید، ص: ۱۱۶، آن لائن ورژن

6۔ ایضاً

7۔ فن افسانہ نگاری، ص: ۶۳

8۔ ارتضٰی کریم، فکشن کی تنقید، ص، ۴۰۴

9۔ ایضاً ص، ۴۳۴

10۔ ترنم ریاض، افسانہ شہر، ابابیلیں لوٹ آئیں گی (مجموعہ)

11۔ افسانے کے قواعد، ص ۱۹

مدثر رشید فیروز

اُردو افسانوں میں کشمیر کی عکاسی

کشمیر صدیوں میں تہذیب وتمدن کا گہوارہ رہا ہے۔ اس وادی نے کئی نشیب وفراز دیکھے ہیں۔ تاریخ دانوں کا کہنا ہے کہ کشمیر کبھی ستی سر تھا مگر تالاب کا پانی خارج ہو کر کب سوکھا اور بستی میں تبدیل ہوا، اس پر ابھی تحقیق جاری ہے۔ لوگ بستے گئے، بستیاں آباد ہوتی گئیں، قبیلے بنے، قبیلوں کے سردار مقرر ہوئے اور پھر قبیلوں کے درمیان جنگیں ہوتی رہیں۔ پھر بیرونی قوموں نے اس کو اپنی آماجگاہ بنایا اور اس طرح آپس میں بولیوں کا میل جول اور مخلوط زبانوں کی ترویج ممکن ہوئی۔

دورِ جدید تک آتے آتے کشمیر میں کئی زبانیں بول چال کے لیے اختیار کی گئیں لیکن ادب خاص طور پر چار زبانوں میں مرتب ہوتا گیا۔ سنسکرت، کشمیری، فارسی اور اردو۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ کشمیر میں جو زبان آخر میں داخل ہوئی وہ اردو تھی جس کو آج ریاست میں سرکاری زبان کا رتبہ حاصل ہے۔ ریاست جموں وکشمیر میں اردو زبان کو ۱۸۸۹ء میں مہاراجہ پرتاپ سنگھ کے دورِ اقتدار میں سرکاری زبان کا رتبہ حاصل ہوتے ہی یہاں کے تہذیب، تمدن، ثقافت اور ادب کے قریب آگئی۔ رفتہ رفتہ ادیب اُردو زبان میں ہی اپنے خیالات کا اظہار شعری ونثری اصناف میں کرنے لگے۔ اُدھر برصغیر میں اِسی دور میں کئی بڑے شاعروں کے علاوہ افسانہ نگاروں نے بھی جنم لیا جن میں پریم چند، سجاد حیدر یلدرم، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر قابلِ ذکر ہیں۔ چنانچہ ان افسانہ نگاروں میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر اور قدرت اللہ شہاب کا تعلق کشمیر سے بلاواسطہ طور رہا ہے، اس لئے

کشمیر کی جھلک منٹو کے افسانوں میں کہیں کہیں اور کرشن چندر کے افسانوں میں جا بہ جا نظر آتی ہے۔ برصغیر کے ان بڑے افسانہ نگاروں کی دیکھا دیکھی کشمیر کے افسانہ نگار بھی اس صنف میں قسمت آزمائی کرنے لگے جن میں پریم ناتھ پردیسی، ٹھاکر پونچھی، موہن یاور، اختر محی الدین، پریم ناتھ در وغیرہ جیسے افسانہ نگاروں کے نام شہرت سے سرفراز ہوئے۔ بیرونِ ریاست کے افسانہ نگاروں نے جہاں اپنے افسانوں میں عام طور پر کشمیر کی خوشنما اور دلفریب جھلک دکھائی یا پھر خالص رومانوی رنگ میں رنگ لیا، وہیں کشمیری نژاد افسانہ نگاروں نے خصوصاً کشمیر اور کشمیر کے حالات کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔ جس دور میں اردو افسانہ کشمیر میں پر پھیلانے لگا وہ سیاسی بحران اور تقسیم ملک کا زمانہ تھا جس کی وجہ سے کشمیر کے پسِ منظر میں لکھے گئے افسانے اپنے دور کی تباہی، مفلسی اور لاچارگی کی تاریخ بن کر ابھرے۔

بیرون ریاست کے افسانہ نگار سعادت حسن منٹو نے جو افسانے کشمیر کے پسِ منظر میں لکھے ان میں ''ٹیٹوال کا کتا'' اور ''آخری سلیوٹ'' اہم ہیں۔ 'ٹیٹوال' کشمیر کی وادی نیلم کا علاقہ ہے جہاں سے ۱۹۴۷ء کے بعد سیز فائر لائین گزرتی ہے۔ اس سیز فائر لائین کی ایک طرف پاکستان اور دوسری طرف بھارت کی فوج ہے۔ منٹو کا افسانہ ''ٹیٹوال کا کتا'' اسی صورت حال پر لکھا گیا ہے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کشمیر کی سرحدی جھڑپیں اور ایک دوسرے کی چوکیوں پر قبضہ کرنے کی کوششیں جاری رہیں اور اسی پہلو کو منٹو نے 'ٹیٹوال کا کتا' افسانے میں بیان کیا۔ کچھ اسی طرح کا موضوع افسانہ 'آخری سلیوٹ' میں بھی ملتا ہے جہاں کشمیر کی سرحد اور فوجیوں کے مورچے نظر آتے ہیں۔

کشمیر کے پسِ منظر میں لکھنے والے افسانہ نگاروں میں سب سے اہم کرشن چندر ہیں۔ کشمیر سے دلچسپی کے حوالے سے خود کرشن چندر نے افسانوی مجموعہ ''کشمیر کی کہانیاں'' کے دیباچے میں اعتراف کیا ہے:

''میرے بچپن کی حسین ترین یادیں اور جوانی کے بیش قیمت لمحے کشمیر سے وابستہ ہیں''[۱]

کرشن چندر کے کئی افسانے کشمیر کے موضوع سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں

میں کشمیر کی منظر کشی، دیہاتی زندگی اور رومانی کیفیت کا ملا جلا سنگم ملتا ہے۔ وہ اپنے افسانوی مجموعے ''الجھی لڑکی کالے بال'' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''کشمیر کی جھیلیں اور آبشار، پہاڑ اور وادیاں، دھان کے کھیت اور زعفران کی خوشبو، گھٹا عورت کی آنکھوں کی طرح برستی ہوئی اور برف کے گالے سفید گلاب کی پتیوں کی طرح بکھرے ہوئے۔ لوگوں نے دھنک کے سات رنگ دیکھے ہیں لیکن میں نے دھنک میں اتنے رنگ دیکھے ہیں جو میری دو زندگیوں کے لئے کافی ہیں۔'' ۲

کشمیر کے پسِ منظر میں لکھا گیا افسانہ ''جنت اور جہنم'' کا موضوع کشمیر کی خوبصورت وادی اور فطرت کا تخلیق کردہ حسن اور کشمیر کی غربت ہے۔ افسانے کا پلاٹ وادی کا سرمائی دارالخلافہ سرینگر اور اس کے مضافات کے علاقے ہیں۔ اسی طرح ''بندوالی، کفارہ، سڑک کے کنارے، کشمیر کو سلام، جیل سے پہلے اور جیل کے بعد، لاہور سے بہرام گلہ تک، چاندکی رات'' جیسے کئی افسانے ایسے ہیں جو کشمیر کے پسِ منظر میں یا کشمیر کے حوالے سے لکھے گئے ہیں جن میں کشمیر اور کشمیریت کو جاننے کے لئے کافی مواد ملتا ہے۔ افسانہ ''بندوالی'' میں کشمیر کی مشہور ڈل جھیل کی عکاسی یوں کرتے ہیں:

''ڈل کی نیلی نیلی لہروں پر آفتاب کی آخری کرنیں لرزاں تھیں۔ ہوا میں پھولوں کی بُو بسی ہوئی تھی۔ ہمارے اردگرد کنول کے پھول تیر رہے تھے اور ان کی نازک پتیوں پر پانی کے قطرے اٹکے ہوئے تھے۔ کسی کی پلکوں پر آنسوؤں کی طرح اور شفق کی ارغوانی روشنی میں چمک رہے تھے کسی کے گلے میں سرخ منکوں کی طرح'' ۳

قدرت اللہ شہاب نے بھی کشمیر کے پسِ منظر میں چند افسانے تخلیق کئے ہیں جن میں محض کشمیر کی خوبصورتی سے متاثر ہونے کا پہلو ہی نہیں بلکہ یہاں کے حالات واقعات کا بھی مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ ان افسانوں میں ''پکے پکے آم'' اور ''پھوڑے والی ٹانگ'' اہمیت کے حامل ہیں جن میں کشمیریوں کی کسمپرسی اور مظلومیت کی داستان نظر آتی ہے۔ کشمیری لال ذاکر نے کشمیر سے قلمی وابستگی کی بنا پر کئی افسانے کشمیر کے پس منظر میں لکھے۔ ان کے افسانوی مجموعے

''جب کشمیر جل رہا تھا'' اور ''چنار چنار چہرے'' میں کئی افسانے کشمیر سے وابستہ ہیں۔ دیکھا جائے تو ایک طرف کشمیر افسانوں میں خوبصورتی کی علامت بن کر ابھرتا ہے۔ بقولِ شاعر:

ذرہ ذرہ ہے میرے کشمیر کا مہمان نواز
راہ میں پتھر کے ٹکڑوں نے دیا پانی مجھے

دوسری طرف یہی کشمیر تقسیم ہند کے فوراً بعد ٹکڑوں میں بٹ کر رہ گیا اور ایک لمبی وجودی کشمکش میں پھنس گیا۔ ۱۹۴۷ء سے قبل لکھنے والے بعد میں بھی فعال رہے اور انہوں نے کشمیری لوگوں کی کسمپرسی، غربت، عدمِ تحفظ اور بے روزگاری پر متعدد افسانے لکھے۔ ان افسانہ نگاروں میں پریم ناتھ پردیسی، پریم ناتھ در، ٹھاکر پونچھی، رامانند ساگر، حامدی کاشمیری، تیج بہادر بھان، نور شاہ، برج پریمی، مخمور حسین بدخشی، پشکر ناتھ، کلدیپ رعنا، شبنم قیوم وغیرہ نمایاں ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جو نسل سامنے آئی ان میں عمر مجید، وحشی سعید، ویریندر پٹواری، شمس الدین شمیم، جان محمد آزاد قابل ذکر ہیں۔ بیسویں صدی کی نویں دہائی میں وادی پُر آشوب حالات کی شکار ہو گئی۔ ہر طرف مایوسی اور افراتفری پھیل گئی، یوں جنت نما کشمیر دوزخ میں تبدیل ہو گیا۔ چنار سرخ ہو گئے اور خوبصورت مناظر و خوشگوار موسم بے نور ہو گئے۔ ایسے حالات میں لوگ نفسیاتی امراض میں مبتلا ہو گئے۔ اس صورت حال کو معاصر اردو افسانہ نگاروں نے بڑی چابک دستی سے قلم بند کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں زیادہ تر کشمیری نژاد افسانہ نگار پیش پیش رہے، جنہوں نے کشمیر کے ان حالات کو جیا اور ان واقعات کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا جن میں نور شاہ، عمر مجید، دیپک بدکی، غلام نبی شاہد، مشتاق مہدی، زاہد مختار، ترنم ریاض، مشتاق احمد، آنند لہر، دیپک کنول، ویریندر پٹواری وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ ان میں سے چند ایک مہاجر بن کر وادی سے ہجرت کر گئے مگر ان کی کشمیر سے وابستگی بدستور جاری رہی۔

ریاست کے اوّل الذکر افسانہ نگار پریم ناتھ پردیسی کے افسانوں میں کشمیر اور کشمیریت نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ پردیسی نے اپنے افسانوں میں ریاست کی صحیح عکاسی کر کے کشمیر کو اصلی رنگ و روپ میں پیش کیا۔ وہ کشمیر کی خوبصورتی ہی نہیں بلکہ بدصورتی کو بھی منظر

عام پر لاتے ہیں۔ وہ کشمیر کے تپتے ہوئے دوزخ کدوں کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ غربت، بھوک، افلاس، پسماندگی، معاشی واقتصادی بدحالی، بے کاری، بیگار کی لعنت کو اپنے افسانوں میں حقیقی طور پر پیش کرتے ہیں۔ پردیسی کے افسانے 'ٹینکہ بٹنی'، 'ان کوٹ'، 'اگلے سال' اور 'دیوتا' کشمیر کی حقیقی صورت حال کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں۔ وادی کے حالات کے بارے میں وہ خود یوں رقمطراز ہیں:

''کشمیر کا ہر باشندہ بذاتِ خود ایک افسانہ ہے جس کی طرف آج تک کسی نے توجہ نہ دی۔ یہاں کا سب سے بڑا مسئلہ غلامی ہے، افلاس ہے، شخصی راج ہے۔'' ۴

افسانوں کے مجموعہ ''بہتے چراغ'' کی کہانیوں میں کشمیر کی اصلی روح کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی گئی ہے اور فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ کشمیریوں کے مصائب اور مسائل، ان کے اصلی مزاج اور تیور، سادگی اور شرافت، عادات اور خصائل، ظلمت اور بغاوت کی سلگتی چنگاریوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ پردیسی نے کشمیر کے حالات کو زیر نظر رکھتے ہوئے یہاں کی معاشرت اور اخلاقی قدروں کی ترجمانی بھی کی ہے۔ بقولِ ڈاکٹر برج پریمی:

''ریاست میں اس سے پہلے اردو کا مختصر افسانہ اس قدر منجھی ہوئی صورت میں نظر نہیں آتا۔ پردیسی نے کشمیر کو اپنے افسانوں میں پہلی بار پیش کیا اور ہزاروں لاکھوں کشمیریوں کو زبان بخشی۔'' ۵

'کشمیریت' پردیسی کے روم روم میں رچی بسی تھی۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان کے افسانے کشمیر کی بولتی تصویریں ہیں۔ ان کے افسانوں کے اکثر کردار کشمیر کے زندہ کردار ہیں جو آٹھوں پہر ان کے آس پاس زندگی بسر کرتے نظر آتے ہیں۔ کبھی ستم رسیدہ حالات میں بھی خاموش رہتے ہیں تو کبھی معمولی سی خوشی سے چونک اُٹھتے ہیں۔ ان کرداروں کا ہر عمل مصنف کے درون میں چھپی خواہشات اور درد و کرب کا آئینہ ہے۔ چاہے وہ 'کیچڑ کا دیوتا' کا ''ممسو'' یا ''نندی'' ہو یا پھر 'ڈھول' کی 'مہتہ بی'۔ وہ اپنے کرداروں کو اپنے معاشرتی پس منظر میں پورے نفسیاتی عوامل کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ چاہے وہ ''امام دین'' ہو یا ''جاوید''، ''وشومبر'' ہو یا

''گنگا دھر''، ''ٹینکہ ٹنی'' ہو یا ''امام صاحب''۔ ان کے بارے میں پروفیسر حامدی کاشمیری رقمطراز ہیں:

''پردیسی نے کشمیریت کو داخلی سطح پر محسوس کر کے اس کی مصوری کی ہے۔ ان کے افسانوں کے کرداروں کے رویے، محسوسات اور عقائد پردیسی کی شخصیت کے مختلف پہلو کو روشن کرتے ہیں۔'' ۶

حامدی کاشمیری اور نور شاہ قریباً پچاس سال سے لکھ رہے ہیں۔ حامدی کاشمیری نے اس کے بعد شاعری اور تنقید کو اپنایا مگر نور شاہ صنف افسانہ کے ساتھ ہمیشہ جڑے رہے اور ریڈیو کے لیے ڈرامے بھی لکھتے رہے۔ ان کی یادداشتوں پر مبنی چند کتابیں بھی منظر عام پر آچکی ہیں۔ دونوں قلم کاروں کے زیادہ تر افسانے رومانوی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں کشمیر کا پسِ منظر بنیادی ہے۔ زندگی کا حسن و جمال حامدی کاشمیری کے یہاں نمایاں ہیں ان کے افسانوی مجموعے ''سراب' اور 'برف میں آگ'' میں عشقیہ کہانیاں ہیں جو کشمیر کے قدرتی مناظر کے پسِ منظر میں بھلی لگتی ہیں ان کے یہاں وادی کے نچلے طبقے کے لوگوں کی کسمپرسی بھی ہے۔ ان کے افسانہ ''اندھیرے کی روشنی'' میں کشمیر کی روزمرہ زندگی اور ڈل جھیل میں رہنے والواں کی عکاسی کی گئی ہے۔ ''بہار آنے تک'' افسانہ وادی میں بے روزگاری اور غربت کی ترجمانی کرتا ہے۔ مظہر امام، حامدی کاشمیری کے افسانوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''حامدی کاشمیری کے افسانے کشمیری زندگی کی عکاس ہیں۔ آج کم لوگوں کو احساس ہوگا کہ آج سے کئی سال پہلے کشمیر کے نچلے طبقے کی زندگی بے چارگی اور کسمپرسی کی شکار تھی۔'' ۷

نور شاہ کے نو افسانوی مجموعے (بے گھاٹ کی ناؤ، ویرانے کے پھول، من کا آنگن اداس اداس، ایک رات کی ملکہ، گیلے پتھروں کی مہک، بے ثمر سچ، آسمان، پھول اور لہو، کشمیر کہانی) منظر عام پر آئے ہیں جن میں رومانوی افسانوں کے علاوہ کشمیر کی ثقافت، سماجی اور سیاسی کروٹوں کو انہوں نے موضوع بنایا ہے۔ وہ کشمیر کے حسین کے مناظر کے شیدائی ہیں اور رومانیت، انسان دوستی، رواداری ان کے فن کے بنیادی عناصر ہیں۔ وہ اپنے افسانوی مجموعے ''بے ثمر سچ'' میں

لکھتے ہیں:

''یہ وہ جگہ ہے جہاں پہاڑ، پانی اور سبزہ بیک وقت نظر آتے ہیں۔ کہنا یہ ہے کہ وادی کے اس حصے میں میرے احساسِ جمال کی پرورش ہوتی ہے اور وہ جن کو میری آنکھوں نے سمیٹ لیا ہے لاشعوری طور پر میری کہانیوں میں منعکس ہوتا ہے۔'' [8]

نور شاہ حقیقت پسندی کی طرف مائل رہے اور کشمیریوں کا درد قرطاس پر بکھیرتے رہے۔ وادی کی برہنہ سچائیوں کو بیان کرتے ہوئے مصلحت اندیشی کا دامن نہیں پکڑتے بلکہ سچ کہنے کی ہمت رکھتے ہیں، چاہے وہ سچ کتنا ہی بے ثمر کیوں نہ ہو۔ بے گھاٹ کی ناؤ، ویرانے کے پھول اور من کا آنگن اداس اداس افسانوں میں ان ہی زخم خوردہ دلوں کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ ''اندھیرے اجالے'' میں نور شاہ کشمیر کی تاریخ کو سمیٹتے ہیں۔ ''مرغابی'' میں انہوں نے کشمیری عورتوں کے تہذیبی نکتے کو ابھارا ہے۔ ''بٹوت کی آخری رات'' میں حسنِ کشمیر اور یہاں کے غریب عوام کے دکھ درد، رہن سہن اور کاروبار کو باریکی سے پیش کیا ہے۔ 'اجنبی شہر کے لوگ'، 'چراغ گل کرو'، 'خواب بھی بکتے ہیں'، 'میرے حصے کے خواب' جیسے افسانوں میں کشمیری تہذیب و ثقافت کی منظر کشی کی گئی ہے۔

پشکر ناتھ جو کشمیر کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں، کے چار افسانوی مجموعے ''اندھیرے اجالے، ڈل کے باسی، عشق کا چاند اندھیرا اور کانچ کی دنیا'' شائع ہوئے ہیں۔ انہوں نے کشمیر کی ثقافت اور سماجی زندگی کی جو تصویریں اپنے افسانوں میں پیش کیں ان میں کشمیر کی حقیقی زندگی کا مشاہدہ ہوتا ہے۔ ان کے شاہکار افسانے ''درد کا مارا'' کا مرکزی کردار کشمیر کا مہمان نواز، ہمدرد اور انسان دوست تاجر 'صمد جو' ہے، جس کو جنوبی ہند کی ایک لڑکی سمجھ نہیں پاتی اور صمد جو کی شفقت اور ہمدردی کو دھوکا قرار دیتی ہے۔ یہ افسانہ ایک طرف سیاسی معنویت کا بھی حامل ہے اور کشمیر کے پورے درد کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ ''جوڑا ابابیلوں کا'' افسانے میں کشمیر کی یخ بستہ سردی کا ایک منظر بڑی چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے۔ کشمیر کے پہاڑوں پر آباد گوجر لوگوں کی عکاسی 'ایک بوند زہر' اور 'ٹراوٹ مچھلی' جیسے افسانے تخلیق کر کے کی ہے۔

ڈاکٹر برج پریمی کو کشمیر سے والہانہ محبت تھی اور کشمیر کے اردو ادب سے متعلق کئی محققانہ اور ناقدانہ تصانیف شائع کیں، جن میں ''جموں و کشمیر میں اردو ادب کی نشو ونما اور'' کشمیر کے مضامین'' سرفہرست ہیں۔ انہوں نے اپنے افسانوی مجموعے ''سپنوں کی شام'' میں ۱۶ مختصر افسانے تحریر کئے ہیں جو اکثر کشمیر کے حوالے ہی سے لکھے گئے ہیں۔ انہوں نے کشمیر کے غریب کسانوں اور مزدوروں کی بدحالی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ برج پریمی کی رگ رگ میں کشمیریت کا جذبہ تھا۔ ان کا ہر افسانہ اسی جذبے کی پہچان ہے۔ افسانہ'' خوابوں کے دریچے'' میں وہ کشمیر کے سرد ترین موسم کی عکس بندی یوں کرتے ہیں:

> ''دسمبر کی ایسی ہی کالی اور بھیانک رات میری یادوں کے افق پر ابھرتی ہے۔ روح کو منجمد کرنے والی سائیں سائیں کرتی ہوئی ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں اب بھی میرے روم روم کو جھنجھوڑ دیتی ہیں اور جوتی کا جوالا مکھی کی طرح تپتا ہوا چہرہ میری نگاہوں کے سامنے جم جاتا ہے اور میرے من میں اتھل پتھل مچ جاتی ہے۔'' ۹

برج پریمی کا افسانہ'' میرے بچے کی سالگرہ'' میں کشمیر کا رنگ جگہ جگہ ابھرتا ہے۔ افسانہ'' سپنوں کی شام'' میں کشمیر کے ایک ضلع بڈگام کے ایک گاؤں کا پسِ منظر ہے۔ ''ہنسی کی موت'' میں مفلسوں کے احوال کا ذکر ہے۔ افسانہ'' شرنارتھی'' جس کا موضوع ۱۹۴۷ء کے بعد کے حالات ہیں ایک حقیقی تاریخی واقعہ کے روپ میں ابھرتا ہے۔ برج پریمی نے اس افسانے میں شیاؔم کا کردار پیش کر کے کشمیریوں کی مظلومیت کی بھرپور ترجمانی کی ہے۔ ڈاکٹر محی الدین زور لکھتے ہیں:

> ''انہوں نے کشمیری تہذیب تمدن و ادب کو لازوال تخلیقات سے مالا مال کیا جن میں کشمیر کی صحیح روح تھرکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ وہ حقیقی معنوں میں کشمیری عوام کے نباض تھے۔'' ۱۰

ویریندر پٹواری نے دیگر پنڈتوں کے ساتھ کشمیر چھوڑ دیا۔ ان کے کئی افسانوی مجموعے (ایک ادھوری کہانی، اُفق، آفتوں کے شہر میں، دائرے، دوسری کرن، بے چین لمحوں کا تنہا سفر، آخری دن، فرشتے خاموش ہیں، آواز سرگوشیوں کی وغیرہ) منظر عام پر آئے ہیں۔ ان کی

کہانیوں کے پسِ منظر میں کشمیر ہر طرف نظر آتا ہے۔ انہوں نے کشمیر کے جاری مصائب کو موضوع بنایا۔ ان کے یہاں ہندو اساطیر کا بڑا عمل دخل ملتا ہے۔ چنانچہ وہ جدید پت کی تحریک سے وابستہ رہے۔ اس لئے ان کے افسانوں میں استعارات، علامات اور تلمیحات کا غلبہ ملتا ہے۔ وہ ظلم وستم کے ماحول کو خوشیوں اور امن میں بدلنے کا خواہاں ہیں۔ انہوں نے اس سسکتی وادی کا کرب گھول کر اپنے افسانوں میں بھر دیا ہے۔ وہ اپنے افسانوں میں عصری آگہی کے سلگتے ہوئے احساس کو پیش کرتے ہیں۔ کشمیر کے حوالے سے لکھی گئی ان کی کہانیاں سلگتے ہوئے کئی تاریخی سوالات چھوڑ جاتے ہیں۔ حقانی القاسمی ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ویریندر پٹواری کی کہانی میں کشمیر کا درد نظر آتا ہے۔ اس زمیں کا نوحہ، اس مٹی کا مرثیہ جو کبھی جنت تھی۔''[۱۱]

ویریندر پٹواری کے افسانوں میں کشمیر کا تہذیبی اور ثقافتی پہلو بھی نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ جس کی مثال 'برف، دسرتھ، لالہ رخ' جیسے افسانوں میں ملتی ہے۔ ''برف'' افسانہ میں حالات کی وجہ سے بیروزگاری کا مسئلہ اجاگر کیا گیا ہے، ''دسرتھ'' میں برف کا موسم اور ''لالہ رخ'' میں کشمیر میں ہندو مسلم اتحاد کو ابھارا گیا ہے۔

کشمیر کے ایک اور افسانہ نگار دیپک کنول ہیں جو پہلے ڈی۔ کے۔ کنول کے نام سے افسانے اور ڈرامے لکھتے تھے۔ ان کے افسانوی مجموعے ''برف کی آگ'' کے سبھی افسانے کشمیر کے مسائل کا احاطہ کرتے ہیں جن میں تفتیش، شعلے، حیوانوں کی بستی، کراس فائرنگ اور سزا قابل ذکر ہیں۔

عمر مجید جدیدیت کے علمبردار تھے۔ ان کے افسانوں میں کشمیر کی عکاسی جگہ جگہ ملتی ہے۔ ان کا افسانہ ''شہر کا اغوا'' شروعات میں ہی کشمیر کے حالات کی تصویر کشی کرتا ہے:

''یہ کون سی جگہ ہے، کیسی خاموشی ہے۔ یہ ویرانی کا عالم، یہ ڈرانے دینے والی خاموشی، یہ مکان، یہ دکانیں، یہ سڑکیں خالی کیوں ہیں۔ اس شہر میں رہنے والے لاکھوں لوگ کہاں چلے گئے۔''[۱۲]

عمر مجید کی کہانیاں کشمیر کے گرد گھومتی ہیں۔ وادی کے حالات نے ان کے ذہن پر گہرا

اثر ڈالا ہے۔ ان کے موضوعات دکھ درد، غربت اور امن پسندی وغیرہ ہیں۔ ان نکتوں کو ابھارتے ابھارتے ان کے یہاں کشمیری تہذیب وثقافت کے نمونے بھی جلوہ گر ہوتے ہیں۔ ان کے بارے میں نور شاہ لکھتے ہیں:

''اسلوب کا ستھرا پن ان کی کہانیوں کی نمایاں خصوصیت ہے۔ کشمیر، کشمیریت اور کشمیر کی زندگی ان کے محبوب ترین موضوعات ہیں۔'' ۱۳

دیپک بُدکی کے کئی افسانوی مجموعے منظرعام پر آچکے ہیں جن کے عنوانات ہی سے کشمیر کی خوشبو محسوس ہوتی ہے، جیسے ادھورے چہرے، چنار کے پنجے، زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی، ریزہ ریزہ حیات اور روح کا کرب۔ ان کے علاوہ ان کا ایک افسانچوں کا مجموعہ 'مٹھی بھر ریت' بھی شائع ہوا ہے۔ ان کے افسانے نہ صرف کشمیر اور ہندوستانی تہذیب وثقافت کی نمائندگی کرتے ہیں کیونکہ انہوں نے زندگی کا بیشتر حصہ کشمیر سے باہر گزارا ہے۔

کشمیر کے پسِ منظر میں ان کا افسانہ ''نہتے مکان کا ریپ'' میں خالی مکان کا استحصال دکھایا گیا ہے۔ یہ وہ منظرنامہ ہے جو کشمیر کے جبر واستحصال کی علامت بن کر ابھرتا ہے۔ افسانے میں مہاجر پنڈتوں کو یوں تخلیقی روپ دیا گیا ہے جیسے کوئی کہانی نہیں بلکہ تاریخ کا ایک حقیقی واقعہ ہو۔ ایسی ہی صورت حال ان کے کئی افسانوں میں نظر آتی ہے مثلاً گھونسلا، سفید کراس، چنار کے پنجے، وفادار کتا، زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی وغیرہ۔ ''ریزہ ریزہ حیات'' میں وہ کشمیر کی بدقسمتی، معاشی اور سیاسی بدحالی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''نہ ہوا میں وہ تازگی رہی تھی اور نہ پانی میں وہ مٹھاس۔ ہوا میں بارود کی وہ تیز بدبو بسی ہوئی تھی جبکہ پانی میں شورے کی تیزابیت گھلی ہوئی تھی۔ مغل باغات میں بھی وہ پہلی سی چہل پہل نہیں تھی اور نہ ہی کھیتوں میں وہ مدھر گیت گونج رہے تھے۔ اگر تھا تو بس سونی سڑکیں، پولیس چوکیاں اور ڈرے سہمے لوگ۔'' ۱۴

''اب میں وہاں نہیں رہتا'' میں دیپک بدکی نے کشمیری مسلمانوں کی گزشتہ پچیس برسوں کی داستان کو بڑی دردمندی سے بیان کیا ہے۔ ''زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی'' افسانہ ایک

ایسے پنڈت بزرگ کے احساسات کی عکاسی کرتا ہے جو نقل مکانی پر مجبور ہوا لیکن کشمیر کی محبت وہ کبھی ترک نہ کر سکا۔اس افسانے میں کشمیری مکان کی بناوٹ اور اس کی طرزِ تعمیر کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ان کے یہاں صرف اس دور کا المیہ ہی نہیں ملتا بلکہ ان دنوں کی تصویریں بھی ملتی ہیں جب کشمیر میں حالات اچھے تھے۔اس حوالے سے ان کے افسانے 'شیر اور بکرا'، 'اچانک'، 'ورثے میں ملی سوغات'، 'ویوگ'، 'آؤ کچھ اور لکھیں'، 'پہاڑوں کا رومانس'، 'اداس لمحوں کا کرب'، 'لمحوں نے خطا کی ہے'، 'ٹھنڈی آگ'، 'یومِ حساب' وغیرہ افسانے کشمیر کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔اُن کے افسانوں میں کشمیر کی تہذیب اور ثقافت کا رنگ بھی نمایاں نظر آتا ہے۔افسانہ ''کبھی ہم سے سنا ہوتا'' میں انسانی نفسیات اور استحصال کو موضوع بنایا گیا ہے۔سیدہ نسرین نقاش دیپک بدکی کے افسانوں کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''دیپک بدکی کی لگ بھگ سبھی کہانیاں حقیقت پر مبنی ہیں۔وہ کچلے ہوئے اور خوف زدہ انسانوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔مسخ چہروں کو اپنے قلم سے حقیقی خدوخال دینے میں مصروف ہیں۔وہ ہونٹ جو جبر و استحصال کے اندھیروں میں اپنی مسکراہٹ اور دلکشی کھو چکے ہیں وہ ان کے لئے البیلی ہنستی گاتی زندگی کے خواہاں ہیں، جہاں ہر طرف روشنی ہی روشنی ہو، محبت ہی محبت ہو''۔۱۵

ترنم ریاض عصرِ حاضر کی ایک نمایاں خاتون افسانہ نگار اور ناول نگار ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں میں کشمیر کی فضائیں اور اردگرد کے حالات پوری طرح موجود ہیں۔ان کے تین افسانوی مجموعے منظر عام پر آچکے ہیں۔ان کا افسانوی مجموعہ ''یہ تنگ زمین'' اسی وادی کا استعارہ ہے جو اپنے مکینوں کے لئے تنگ ہو چکی ہے۔''ابابیلیں لوٹ آئیں گی'' انصاف کی خواہش کا استعارہ ہے کہ آخر ایک دن ظلم کی یہ آندھی تھم جائے گی اور ''یمبر زل'' جو بہت ہی نازک پھول (نرگس) ہے اور گرمی سے برگ برگ جھڑ جاتا ہے یہ پھول گویا کشمیر کی حسین وادی کا استعارہ بنتا ہے جو ریزہ ریزہ ہو چکی ہے۔ان کے افسانے ''مجسمہ'' میں کشمیر کی تہذیب اور تاریخی ورثے کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ کشمیریت کے مختلف پہلوؤں کو پیش کیا گیا

ہے۔اس افسانے میں پھرن ،ٹوپی ،سماوار، پیالے ،اخروٹ پکنے کا موسم ،پیپر ماشی اور دستکاری وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔افسانہ ''یمبر زل'' کشمیریت کے حوالے سے ان کا ایک شاہکار افسانہ ہے جس میں کشمیری تہذیب وثقافت کی شناخت نظر آتی ہے ۔اسی طرح افسانہ 'کشتی ،حور، برف گرنے والی ہے، پھول ،ماں' وغیرہ کشمیر کے پسِ منظر میں ہی لکھے گئے ہیں ۔ان کے افسانوں کے بارے میں دیپک بدکی رقمطراز ہیں:

''ترنم ریاض نے اپنے انفرادی کرب کو غمِ کائنات کا حصہ بنالیا ہے۔ایک جانب شہرِ آشوب اور دوسری جانب بڑے شہر کی مصنوعی زندگی کا المیہ......افسانہ نگار ہم عصر زندگی سے اپنے پلاٹ چنتی ہیں اور آس پاس کے ماحول سے کردار ڈھونڈ نکالتی ہیں'' ۱٦

مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ کئی اہم اور قابلِ ذکر افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں کئی افسانے کشمیر کے پسِ منظر میں لکھے گئے ہیں۔ کچھ کشمیر سے تعلق رکھتے ہیں اور کچھ جموں اور پونچھ سے بھی ہیں جن کے نام یوں ہیں: ٹھاکر پونچھی ،موہن یاور، تیج بہادر، علی محمد لون، پریم ناتھ در، برج کٹیال ،کلدیپ رعنا، مالک رام، غلام رسول سنتوش، بشیر شاہ ،عبدالغنی شیخ، مخمور حسین بدخشی ،شبنم قیوم ،حسن ساہو، خالد حسین ،اشوک پٹواری ،نذر بونیاری ،مشتاق احمد وانی، مشتاق مہدی ،زاہد مختار، غلام نبی شاہد ،منصور احمد منصور ،محمد شفیع ایاز ،مقبول ساحل ،نکہت نظر، ریاض توحیدی ایثار کشمیری، طارق شبنم اور ناصر ضمیر وغیرہ۔طوالت کی وجہ سے ان کی تفصیلات سے گریز کیا جاتا ہے۔ہوسکتا ہے ان ناموں کے علاوہ کچھ ایسے افسانہ نگار ہوں جن کا غیر شعوری طور پر نام رہ گیا ہو یا ان تک ابھی میری رسائی نہیں ہو پائی ہو جس کے لئے میں معذرت خواہ ہوں۔ البتہ میری ضرور یہ کوشش رہے گی کہ ان کے بارے میں بھی جانکاری حاصل کر کے مستقبل میں قارئین تک پہنچا سکوں۔

حوالہ جات

۱۔ کرشن چندر، دیباچہ، کشمیر کی کہانیاں

۲۔ ایضاً، دیباچہ، الجھی لڑکی کالے بال

۳۔ ایضاً، افسانہ، بندوالی

۴۔ پریم ناتھ پردیسی، میں اور میرے افسانے

۵۔ برج پریمی، افسانہ: خوابوں کے دریچے، مشمولہ: سپنوں کی شام

۶۔ ایضاً، جموں کشمیر میں اردو ادب کی نشوونما، ص ۲۹

۷۔ مظہر امام، بحوالہ: شیرازہ (جموں کشمیر میں اردو افسانہ نمبر)، کلچرل اکادمی سرینگر، ص ۳۱

۸۔ نورشاہ، بے ثمر سچ، ص ۷۰

۹۔ حامدی کاشمیری، ریاست جموں کشمیر میں اردو ادب، ص ۱۲۲

۱۰۔ محی الدین زور کشمیری، برج پریمی کے افسانے اور کشمیر، مشمولہ: برج پریمی: حیات وادبی خدمات، مرتب: پریمی رومانی، ص ۱۷۳

۱۱۔ حقانی القاسمی، ویریندر پٹواری، مشمولہ: عصری تحریریں، مرتب: دیپک بدکی، ص ۵۶

۱۲۔ عمر مجید، شہر کا اغوا، مشمولہ: شیرازہ (اشاعت خصوصی بیاد عمر مجید)، ص ۱۱۲

۱۳۔ عمر مجید / مرتب سلیم سالک، عمر مجید کے بہترین افسانے، ص ۲۷

۱۴۔ دیپک بدکی، ریزہ ریزہ حیات، ص ۴۸

۱۵۔ نسرین نقاش، اسباق، جولائی ستمبر ۲۰۰۷ء، ص ۵۴

۱۶۔ دیپک بُدکی، عصری تحریریں، ص ۹۱

⚙......سبزار احمد بٹ

پس نو آبادی ڈسکورس اور اردو ادب

(اُردو میں پس نو آبادی تنقید کے فروغ کے امکانات)

پس جدید فکری منظرنامے سے جُڑے مکالموں (Discourses) کا بنیادی وظیفہ (Practice)، منجمد شدہ علمی منظرنامے اور صنمیائے (Idolised) ہوئے بیانیوں کی شکست و ریخت پر موقوف ہے۔ جس میں مسند ارشاد پر فائز، ہر اس بیانیے کو برطرف کر دیا گیا۔ جس کو دنیائے علم وفکر میں مقدس اور قطعی حیثیت حاصل تھی۔ تسلیم شدہ رویوں کے دباؤ کے نتیجے میں علمی حلقوں میں جو جابرانہ صورتحال پیدا ہو چکی تھی۔ مابعد جدیدیت سے جُڑے فکری مکالموں نے اس کے خلاف صدائے احتجاج بلند کر کے، متبادل علمیات کے خدوخال تراشے۔ جسکو لیوتاڑ ،incredulity towards metanarratives۔ یا عبقری بیانیوں (Master Narratives-) کی جانب لاتعلقی کے مترادف قرار دیتا ہے۔

مخصوص نظریاتی تناظرات کو عبقری بیانیوں میں منقلب کر کے، انھیں قطعی وسیلہ نجات کی صورت میں پیش کرنا، جدیدیت سے جڑے نظریاتی ڈھانچوں کے بنیادی وظائف میں شامل تھا۔ نتیجتاً نہ صرف طاقت کی پشت پناہی والے بیانیوں کو فروغ ہوا، بلکہ حاشیائی اور محکوم بیانیے پسپا ہونے لگے۔ ونٹگسٹائین (wittgenstien) نے لسانی بازیچے کا جو تصور پیش کیا۔ اس کے مطابق زبان کی ساخت تجریدی یا قطعی ہونے کی بجائے، روزمرہ کی عملوں کے ساتھ مشروط

ہوتی ہے۔اور الفاظ اپنے معنی کے لئے فعال سماجی سیاق کے محتاج ہوتے ہیں۔لیوناڑ وِٹگنسٹائن کے تصور کا اطلاق سماجی ساخت پر کر کے، ثقافت کے کھیل کو مقامی نفسیات کا محتاج قرار دیتا ہے۔انسانوں کے باہمی رشتے اور مظاہر فطرت کے ساتھ اُن کے تعلقات کا کلی دارومدار، اُن کے ثقافتی شعور پر منحصر ہوتا ہے۔ثقافت کا کھیل بھی لسانی کھیل کی طرح، خود اختیاری اور اصول کنندگان کے ساتھ مشروط ہوتا ہے۔اس کھیل کو ایک مخصوص طریقے سے جاری رکھنے کا استحقاق، اس کھیل میں شامل کرداروں کو حاصل ہوتا ہے۔لیوتاڑ ثقافت کے کھیل کو انسانی موضوعیت کا تشکیل کنندہ قرار دیتا ہے۔جس کے باہر تشخص معلق ہو کر اپنی وقعت کھو دیتا ہے۔یا پھر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تشخص کے سارے حوالے ثقافت کے کھیل میں مضمر ہوتے ہیں۔لیوتاڑ کے مطابق ہر ثقافت، ایک مخصوص بیانیے کو تشکیل دے کر، اپنے کھیل کو جاری رکھتی ہے۔جن کو لیوتاڑ مقامی بیانیوں (LOCAL -NARRATIVES) سے موسوم کرتا ہے۔

لیکن اس کے برعکس مہابیانیہ ثقافت کے صحت مند کھیل کی باز تشکیل کر کے، اس کے مقامی تشخص کو پسپا کر دیتا ہے۔جیسے اگر فوکو (FOCAULT) کی رو سے دیکھا جائے تو مہابیانیے کی کفالت کا عمل طاقت کے ہاتھوں سرانجام پاتا ہے۔دباؤ کے رشتے طاقت کی تخم ریزی کے لئے، ہر متوازی ساخت کو عبقری بیانیے کے تابع کر دیتے ہیں اور نتیجتاً ثقافت کی مقامی علامات یا تو مرتد قرار پاتی ہیں۔یا پھر عبقری بیانیے کی تائید کرتی ہیں۔

لیوتاڑ کی رو سے عقلیت پسندی اور روشن خیالی کے منصوبے چند طاقتوں کے ہاتھوں فروغ پا کر، عالمی سطح پر عبقری بیانیوں کی صورت میں ڈھل گئے۔مذکورہ بیانیوں کے کلیت پسند دعاوی کا بنیادی مقصد، پسِ پُشت کھڑی طاقتوں کی توسیع وتائیدِ محض تھا۔جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ جہاں جہاں عقلیت اور روشن خیالی کے منصوبہ جات کے نفاذ کا عمل شروع ہوا۔وہاں تفہیمِ ذات اور رشتوں کے تشکیل کنندہ مقامی ثقافتی ذخایر پسپا ہو گئے۔

اٹھاروی صدی میں یورپ کے خطوں میں اُبھرنے والی سامراجی طاقتوں نے، مذکورہ مہابیانیوں کو بروئے کار لاکر، تسلط زدہ آبادیوں کی موضوعیت (subjectivity) کی باز تشکیل

کرنے کے علاوہ ،استحکام طاقت کے سلسلے میں محکومین کو قابلِ رحم صورتوں میں منقلب کر دیا۔ مابعد جدیدیت نے جن مباحث کو پیشِ منظر میں لایا۔ وہ پسپا شدہ آوازوں کی بازیافت اور سازش کے تحت فراموش شدہ فکری رویوں کی نئ تشکیل سے اپنا کُلی سروکار رکھتے ہیں۔ چاہے پھر وہ ،تانیثیت ،تاریخیت اور تہذیبی مُطالعات کے مُکالمے ہوں یا پھر پس نو آبادی ڈسکورس۔ مذکورہ رویے سامراجی علمیات کے برعکس، تفہیم ذات کے متوازی اور آزادانہ محاورے کی حیثیت سے سامنے آئے۔ ساختیات، ردِتشکیل، تحلیل نفسی اور اسلوبیاتی اصولیات (methodology) نے مذکورہ محاوروں کو منطقی بنیادوں پر اُستوار کر کے، مابعد جدیدیت کی متوازی علمیات (epistemology) کے خدوخال ترتیب دیئے۔

جہاں تک پس نو آبادی فکری رویے کا تعلق ہے۔ تو ہم اسے دیگر مظاہر کی طرح ،مابعد جدید فکری منظرنامے کی ایک مخصوص شق سے تعبیر دے سکتے ہیں۔ یورپی نو آبادکاروں کی مہم جویانہ تخریب کاری اور اسکے نتیجے میں استعمارزدہ علاقوں میں پیدا شدہ صورتحال، پس نو آبادی علمیات کے بنیادی سروکار میں شامل رہی ہے نو آبادکاری کی تاریخ کو چھیڑے بغیر، اگر پس نو آبادی مکالمے کی اصولی حیثیت (desciplinary position) کی بات کی جائے۔ تو اس سلسلے میں ؛ مارکس، گرامسی، آلتھیوسے، فوکو، ایڈورد سعید، گائیتری سپیواک، ہومی بابا کے افکار و نظریاتی وظائف کلیدی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔

ابتدا میں پس نو آبادی فکر پر مارکسی افکار کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ یا یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ نو آبادیوں کی شکستہ صورتحال سے متعلق مارکس نے ہی علمی ڈسکورس کو متحرک بنیادیں فُراہم کی۔ مارکسی جدلیات کی رو سے سامراجی نظام کو، سرمایہ داری کے منطقی نتیجے کی حیثیت سے فروغ ملا۔ یا پھر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ سرمایہ داری، سامراجی ساختوں میں ڈھل کر حصولِ مقاصد کے عمل کو مہم جویانہ طریقے پر سرانجام دیتی ہے۔ استعمارزدہ طبقہ (exploited class) کی ذہنی پسپائی نہ صرف سرمایہ دارانہ جدلیات پر مبنی ریاستوں کا خاصہ ہوتا ہے۔ بلکہ نو آبادی مہم جوئی کے تسلط میں آنے والے علاقوں میں بھی معاشی استعمار کے پہلو بہ پہلو، ذہنی

پسپائی کو فروغ دیا جاتا ہے۔ غلام آبادیوں میں جُرت انکار کو دبانے کے لئے، اُن کی ثقافتی بازتشکیل سامراجی قوتوں کے بنیادی معروضات میں شامل رہتی ہے۔ جس کی تکمیل کے لئے نوآبادیِ معروضات کے اندر شعورِ کاذب (false -concious) یا پھر تایئدی ذہنیت کو فروغ دیا جاتا ہے۔ معاشی استحصال کے پہلو بہ پہلو، اُن کے تاریخی اور ثقافتی تشخص کے ہر اُس حوالے پر مغائیرت کے غلاف چڑھا دیئے جاتے ہیں۔ جس میں محاورتاً اُن کی شخصیت کی باقیات پوشیدہ ہوتی ہیں۔ مارکسی فکر کی رو سے سامراجی قوتیں دولت کی ذخیرہ اندوزی اور غلام آبادیوں کی معاشی لوٹ کھسوٹ کے ساتھ ساتھ، تسلط زدہ معروضات کو سرمایئے کی پیداوار کے لئے امدادی وسائل کی صورت میں منقلب کردیتی ہیں۔ علاوہ ازیں محکومین کی ماورائی ساخت (Super Structure) کو بورژوائی علمیات کے تابع کر دیا جاتا ہے۔ نوآبادیوں سے متعلق مارکسی توضیحات جہاں، ایک طرف استعماری قوتوں کی ریشہ دوانیوں کو بے نقاب کرتی ہے۔ وہیں دوسری طرف نوآبادی معاشیات کے معروض کو مرکزی حیثیت دینا۔ اور نوآبادیوں کی تاریخ وثقافت کے دیگر حوالہ جات کو معاشیات کے تابع کر دینا، مابعد جدید فکریات کی رو سے مارکسی فکر کو جبریت پسندی کے قریب کر دیتا ہے۔

نوآبادیوں کی شکستہ صورتحال سے متعلق مارکس نے جس بحث کا تخم بویا تھا۔ اُسے بعد میں گرامسی اور فوکو کے افکار نے وسعت بخشی۔ حالانکہ فوکو اور گرامسی کا سروکار پس نوآبادی صورتحال کی بجائے، طاقت اور جبر کی مجموعی ساختیں تھی۔ گرامسی نے مارکسی افکار کو وسعت بخشتے ہوئے راست تسلط کی بجائے نظریاتی تسلط کی اہمیت کو پیش منظر میں لایا۔ گرامسی مارکس کے استعماری طاقتوں کے راست معاشی استحصال کی بجائے ان طاقتوں کے نظریاتی تسلط (HEGEMONY) کا مفروضہ پیش کرتے ہیں۔ جس کی رو سے طاقت یافتہ ساختیں تحفظ مقاصد کے لئے نہ صرف دباو (COERCION) کے ہتھیار کا استعمال کرتی ہیں بلکہ حصولِ رضامندی (CONSENT GENERATION) کے لیے ثقافتی اداروں کی نظریاتی بازتشکیل کی جاتی ہے۔ گرامسی کے مُطابق طاقت کی عبقری ساخت، محکوم ساختوں کی نظریاتی تقلیب کے ذریعے حصولِ رضامندی کے ٹھوس

امکانات پیدا کرتی ہے۔

مشل فوکو (MICHEL-FOUCAULT) کا شمار نہ صرف مابعد جدید فکریات کے بانیوں میں ہوتا ہے۔ بلکہ پس نو آبادی ڈسکورس کی اصولی باریکیوں کو اُس کے افکار کی تفہیم کے بغیر، حیطۂ تفہیم میں لانا ناممکن ہے۔ فوکو نے طاقت کی حرکیات سے متعلق جو بحث چھیڑی، اُس نے مابعد جدید فکریات پر دور رس اثرات مرتب کئے۔ یہاں تک کہا جا سکتا ہے کہ فوکو مابعد جدید فکریات کے باب اول کی حیثیت رکھتا ہے۔ فوکو نے طاقت کی منطق کو نئے سرے سے ترتیب دے کر طاقت کی روایتی تعبیرات پر خطِ تنسیخ پھیر دیا۔ فوکو کے الفاظ میں:۔

> "Power is not an instution or a structure, nor and individual capacity, but a complex arrangement of forces in society."

وہ سماجی سطح پر رونما ہونے والی بیشتر کارگزاریوں کو طاقت کی جدلیات کا کفیل قرار دیتا ہے۔ جس کی رو سے ہر اجتماعی اور نجی کارگزاری یا رشتوں کی ساختیں طاقت کی پروردہ ہوتی ہیں۔ اجتماعی یا نجی سطح پر جو کچھ بھی (دباو، کشش، یا نفسیاتی تحریک) ہمیں، کسی بھی طرح کی کار گزاری کے لیے اُکساتا ہے۔ فوکو اُسے دباو کے رشتوں (force-relations) کے نام سے پکارتا ہے جن کو لے کر وہ طاقت کی طبیعات صغیر (micro-physics of power) کو ترتیب دیتا ہے۔ فوکو کے مطابق طاقت کی رو پہلے سماجی ساخت کا اصغری سطح پر تعین کرتی ہے۔ جس کے بعد ہی اِس کا اظہار سماج کی عبقری ساختوں میں ممکن ہو پاتا ہے۔ یہاں تک کہ سماجی ساخت میں پروان چڑھنے والی مجموعی علمیات (general epistemology) بھی فوکو کی توضیحات کی رو سے، طاقت کی زمین سے ہی کشید نمو کرتی ہے۔

سیاسی تسلط اور سامراجی غلبہ، فوکو کی توضیحات کی رو سے طاقت کی انتہائی حیثیت (Terminal forms of power) پر دلالت کرتا ہے۔ طاقت کی منطق سے متعلق فوکو نے جو بحث چھیڑی، وہ اسے طاقت کی تھیوری کی بجائے، طاقت کی توضیحات (power analytics)

کا نام دیتا ہے۔ طاقت کی جدلیات کو پیچیدہ اور تھیوری کو قطعی اصولوں پر مبنی قرار دے کر، فوکو اسے اصولیانے کے امکانات کو مُسترد کر دیتا ہے۔

مزاحمت کے مسئلے کو لے کر فوکو اپنی بحث کو مزید وسعت بخشتے ہوئے اسے طاقت کے ڈسکورس کے لیے ناگزیر قرار دیتا ہے۔ فوکو کی رو سے جبر و مُزاحمت کا رشتہ لازِم و ملزوم کا ہے۔ وہ مزاحمت کے موتیف کے بغیر طاقت کے ڈسکورس کو یک طرفہ اور ناقص قرار دیتا ہے۔ فوکو کی جدلیات کے مُطابق طاقت کا ڈسکورس، اُس وقت لایعنی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ جب جبر و مزاحمت کی نظریاتی خانہ بندی کی جاتی ہے۔ جبکہ طاقت کے ڈسکورس سے جُڑا مُزاحمت کا موتیف ہی اسے فعال بناتا ہے۔ یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جہاں پر دباو کے رشتے معرض وجود میں آتے ہیں وہاں پر مزاحمت کی تولید کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ فوکو انسانی موضوعیت (human-subjectivity) کی ہر ایک علامت کو طاقت کی جدلیات کا کفیل قرار دیتا ہے۔

التھیوسے (Althusser) نے مابعد جدید فکریات کے ساتھ آئیڈیولوجی (ideology) کی شق کو جوڑ کر اسے تاریخی صورتِ حال کی تفہیم کا مدار قرار دیا۔ اس کے مُطابق آئیڈیولوجی کی حرکیات سے معاملہ کیے بغیر، تاریخی اور ثقافتی منطقوں کے ساتھ معاملہ کرنے کے امکانات مسدود ہو جاتے ہیں۔ آلتھیوسے آئیڈیولوجی کو طبقاتی حیثیتوں کے ساتھ مشروط قرار دے کر اسکی منطق کو طبقاتی حیثیتوں کا کفیل قرار دیتا ہے۔ آلتھیوسوی منطق کی رو سے نظریاتی ساختیں نہ صرف استحکام طاقت کے لیے ناگزیر حیثیت اختیار رہتی ہیں۔ بلکہ حاشیائی شعور بھی، نظریاتی پشت پناہی کا محتاج ہوتا ہے۔ نظریاتی ڈسکورس نہ صرف تاریخی قوتوں پر اثر انداز ہوتا ہے بلکہ اِن قوتوں کی کفالت کے دوران خود بھی، تبدیلی کے سلسلہ وار عمل سے گزر کر نئی صورتوں میں ڈھل جاتا ہے۔

مذکورہ مباحث نے پس نو آبادی فکریات کے خدوخال تراش کر اسے ایک ٹھوس علمی مباحث کی حیثیت سے تقویت دی۔ لیکن تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو پس نو آبادی رویہ ۱۹۵۰ء کے بعد، ایک آزاد مُکالماتی وظیفے (Discursive practice) کی حیثیت سے

اُبھرنے لگا۔ ۱۹۵۰ء کے بعد ہی اس سے جڑے بنیادی متون کی تشہیر کا عمل شروع ہوا۔ اس سلسلے میں جن متون کو اوّلین حیثیت حاصل ہے۔ اُن میں :۔ فرانز فینن (Franz Fanon) کی سیاہ جلدیں، سفید نقاب (Black Skins, White Masks)، حشرات الارض (Wretched of the Earth)، چنیوا اشیبے (Chinua Achebe) کی شکستِ معروضات (Things Fall Apart)، جارج لیمنگ (George -laming) کی لذاتِ مُلک بدری (Pleasures of Exile)، ایڈورڈ سعید کی مشرقیت (Orientalism)، تہذیب اور سامراج (Culture and Imperialism)، گائیتری سپیواک کی نو آبادی عقل کی تنقید (Critique of post Colonial Reason)، ہومی بابا کی پناہ گہہِ تہذیب (Location of Culture)، وغیرہ شامل ہیں۔

فرانز فینن سامراجی استعمار کی اثر زدہ آبادیوں کی نفسیاتی شکست وریخت کو موضوع بنا کر، سامراجی ساخت کے نظریاتی ہتھکنڈوں کو سفید نقابوں سے تعبیر دیتا ہے جن کے پسِ پُشت سامراجی قوتیں، اپنے بھیانک چہرے کو پوشیدہ رکھتی ہیں۔ ان نقابوں میں روشن خیالی، انصاف اور آزادی کے تمام تائیدی نظریات کی کارگزاریاں شامل ہیں جو طاقت اور جبر کی عبقری ساختوں کے لئے راہِ جواز کی صورت گری کرتی ہیں۔ فرانز فینن سامراجی دباو سے نجات کے لئے قومیت کے ادارے کو اہم قرار دیتا ہے اور اس کے حصول کے لئے مزاحمت کی ہر ممکنہ صورت کی تائید کرتا ہے۔ نو آبادکاروں کے استعماری طریقۂ کار سے متعلق فینن رقمطراز ہے:

> "Every effort is made to bring colonised person,to admit the inferioity of his culture, to recognise unreality of his nation and in the last extreme the confused and imperfect of his own biological structure.

ایڈورڈ سعید مشرق سے متعلق پیش کیے گئے مُستشرقین کے ڈسکورس کو تعصب پر مبنی قرار دیتا ہے جسے وہ غیر یورپی اقوام کو معروضیانے (objectification) کی یورپی سازش سے تعبیر دیتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کے مُطابق مُستشرقین کے معروضات نسلی وملی تعصب کی چغلی کھاتے ہیں۔ مشرقی اقوام کو یورپ کے غیر کی حیثیت سے پیش کر کے، اُن کے تشخص کی تخریب

مُستشرقین کی علمیات کے بُنیادی معروضات میں شامل رہی ہے۔ یا پھر یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ سعید نے سامراجی علمیات کی ردِ تشکیل کرکے، اس کے استعماری کردار کو پیش منظر میں لایا۔

گائیتری سپیوآک سروکار بھی کلونیل نظام کی پروردہ علمیات رہی ہے۔

سپیوآک کے مُطابق سامراجی قوتیں سماجی اور معاشی تسلط کو دوام بخشنے کے لئے محکومین کے سوچنے کے عمل کو ہی اپنے تابع کردیتی ہیں۔ سپیواک اسے علمی تشدد (pistemic-violence) کا نام دیتی ہے۔ جسے بروئے کار لاکر سامراجی قوتیں مزاحمت کی ہر ممکنہ کوشش کو دبا دیتی ہیں اور محکومین میں ایک طرح کا منفعل شعور پیدا کرتی ہیں جسے سپیواک کے الفاظ میں حاشیائی شعور (subaltern concious) کہا جاسکتا ہے جو محکومین کے اظہاری منطقوں میں بار پاکر ، نتیجہ خیز مُزاحمت کے امکانات کو مسدود کردیتا ہے۔ اپنے مضمون (can a subaltern speak) میں سپیوآک حاشیوں میں مقید آبادیوں کے تکثیری تناظُرات کو لے کر حاشیائی طبقوں کی نتیجہ خیز مُزاحمت کے مفروضے کو رد کردیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود سپیوآک سیاسی سطح پر فعال ہونے کی گنجایش کو باقی رکھتے ہوئے، اسے محکومین کے لئے شخصیت کی جزوی بازیافت کا واحد ذریعہ قرار دیتی ہے۔ سپیواک کے مُطابق یہی ایک واحد ذریعہ کالونیل وراثت کے مُحرفانہ (distorting) اثرات کو زائل کرنے کے جُزوی امکانات پیدا کرسکتا ہے۔

ہومی بابا سامراجی تسلط کے لئے، نوآبادکاروں کے قائم کردہ کلیشوں (Stereotypes) کو تسلط زدہ مخلوق کی موضوعیت کا بنیادی محرک قرار دیتا ہے۔ سامراجی علمیات غلام آبادیوں میں، اُن کی موضوعیت سے مُتعلق چند قطعی معروضات کی تشہیر کرکے۔ اُن کی شخصیت کے جامع خطوط کی صورت گری کرتی ہے۔ جسے بابا کلیشیانے کے عمل (Stereotyping -process) سے موسوم کرتا ہے۔ بابا کے مُطابق ، نوآبادی موضوعات ، کے لئے سامراجی علمیات کے ذریعے شخصیت کی تشکیل نو، اُن کے ثقافتی وظائف (Cultural -practices) کے محور کی حیثیت اختیار کرلیتی ہے۔ بابا محکومین کی معلق حیثیت (ambivalent -status) کو مزاحمت کے لئے ضروری قرار دیتا ہے۔ جس کی رو سے محکومین کی معلق حیثیت ہی ان کے اندر مزاحمت آمادہ اضطراب

(pro-resistive -anxiety) کو جنم دیتی ہے۔

مذکورہ مباحث کی روشنی میں نوآبادی فکریات سے متعلق جو معروضات سامنے آئے، اُن میں:۔

(۱):۔نوآبادی دباو کے نتیجے میں پیداشدہ صورتِ حال اور محکومین کے ثقافتی اداروں کی تمسیخ۔

(۲):۔نوآبادیوں میں سامراجی تسلط کے دوران تشکیل دیئے جانے والے متون کی بازقرأت

(۳):۔حاشیائی بیانیوں کی واپسی۔

(۴):۔طاقت کی پروردہ علمیات کا مُحاسبہ اور اِس کی ردِ تشکیل۔

(۵):۔ ثقافتی مظاہر پر نوآبادی دباو اور محکومین کا شخصی بحران

(۶):۔حاشیائی شعور کو مزاحمت کی زبان عطا کرنا

(۷):۔طفلانہ نقل کی بجائے ،ثقافتی تشخص کا پُر اعتماد اثبات

(۸):۔اور ثقافت کی علاقائی ساختوں سے رشتہ جوڑ کر پسپا شدہ حافظے کی بازیافت وغیرہ شامل ہیں۔

جہاں تک اُردو ادب میں فروغ پانے والے پس نوآبادی ڈسکورس کا تعلق ہے،تو اس سلسلے میں میکاوؔلی کی تعلیمی پالیسی کا ذکر ضروری بن جاتا ہے۔۱۸۳۴ء میں میکاوؔلی نے اپنے منصوبے میں جن سفارشات کو پیش کیا، اُن میں برصغیر کو یورپیانے (Europenising of Indians) کا مفروضہ غایتی نوعیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے۔برصغیر کی نئی پود کے اندر فرنگی تخیلات کو نافذ کر کے ،اُنھیں مقامی علمی روایت سے مُتنفر کرنا اور اُن کی معروضیت کو علمی سطح پر کلیشیانا، میکاوؔلی کے منصوبے کے برملا معروضات کے طور پر سامنے آئے۔جس کا نتیجہ یہ نکلا، کہ نوآبادی موضوعات میں احساس کمتری کا جذبہ اُجاگر ہونے لگا۔جو بعد میں کلونیل اقدار کی داخلی سطح پر تصریف کی راہیں ہموار کرنے لگا۔بطورِ نتیجہ کالونیل علمیات کے پروردہ معروضات اپنی ثقافتی اور تاریخی ساختوں سے راہِ فرار اختیار کرنے لگے۔جسے اگر لاکاں (Lacan) کی نفسیاتی منطق کی رو سے دیکھا جائے تو برطانوی سامراج نے جدید تعلیمی منصوبے کے ذریعے ،ایک

ایسی علامتی ساخت (Symbolic -structure) کی صورت گری کی۔ جو شخصیانے کے پہلو بہ پہلو معروضیانے کا عمل بھی سرانجام دی رہی تھی۔ جدید تعلیمی منصوبے کے ذریعے سامراجی قوتوں نے مُتبادل علمیات کے ٹھوس امکانات پیدا کیے۔ میکاولی کے الفاظ میں :۔

" I have never found one ,who could deny that a single shelf of a good european library was worth whole native literature of India and Arabia."

جس کی وجہ سے نہ صرف روایتی علوم کی اہمیت قصۂ پارینہ ہو کے رہ گئی بلکہ جن زبانوں میں اِن علوم کو فروغ ملا۔ اُن کا استعمال کالونیل مقاصد کی تکمیل کے لیے اضافی وسیلے کی حیثیت سے کیا جانے لگا۔

علاقائی زبانوں کے فروغ کے نام پر جن اداروں کا قیام عمل میں لایا گیا ہے، اُن میں دلی کالج اور فورٹ ولیم کالج اردو کے حوالے سے اہمیت کے حامل قرار دیئے جاتے ہیں۔ لیکن دیکھا جائے تو دیگر اداروں کی طرح یہاں بھی کالونیل علمیات (colonial- epistemology) کو توسیع دی جارہی تھی۔ ان اداروں میں مقامی ثقافتوں پر معنی خیز مکالمہ قائم کرنے کے بجائے، روشن خیالی کے عبقری بیانیے کی آبیاری کی جانے لگی۔ ان اداروں میں علمی خدمت پر مامور افراد نے نوآبادکاروں کے نظریاتی چوکھٹوں کا سہارا لے کر اردو میں ارتقا پذیر ثقافتی شعور کے بکھیے ادھیڑ دیئے۔

۱۸۵۷ء کے بعد جو صورتِ حال اُبھری، اس میں براہِ راست نوآبادکاروں کی قائم کردہ علمیات کی قصیدہ خوانی کی جانے لگی۔ یہاں تک کہ غالبؔ جیسے نابغۂ روزگار بھی سامراجی طاقتوں کی قائم کردہ جدیدیت کی تائید کرنے لگے۔ مہدی مجروح کے نام اپنے خط میں غالبؔ مشرقی علوم کے مُقابلے میں فلسفے کی تحصیل کی حمایت کرتا ہے۔

سامراجی علمیات سے مرعوب ہونے کے باوجود بھی غالبؔ کے بیشتر خطوط میں سامراجی تخریب کاری سے متعلق دبا دبا احتجاج نظر آتا ہے۔

علی گڑھ تحریک سے جُڑے افراد، خصوصاً سرسیدؔ کی مغربی نظریات سے مرعوبیت اور

ان کی تقلید کی سفارش کو سرسید کی دانشورانہ خودفراموشی (Intellectual-dementia) کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ میکاولی کو دہراتے ہوئے، سرسید اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں۔ کہ "تمام ہندوستانیوں کی نسبت، انگریزوں کے سامنے ایسی ہے۔ جیسے لایق وفایق انسان کے سامنے میلے کُچیلے جانور کی "مشرق خصوصاً اسلام سے وابستہ متون کی سرسید نے جودفاعی تشریحات پیش کی۔ وہ سرسید کے ارادوں کے برعکس، ان متون میں پیش کردہ مقاصد کی تمسیخ پر منتج ہوئی۔ یہاں تک کہ حالی نے بھی سرسید اور کالونیل عہد کی پروردہ علمیات کے دباو میں آکر اپنے تنقیدی محاورے تشکیل دیئے۔ حالی بے دھڑک انداز میں پیروی مغربی کو ناگزیر قرار دے کر، مشرق کے ثقافتی اسالیب فکر سے انحراف کی دعوت دینے لگے۔ نظم جدید کی تحریک سے جُڑ کر، محمد حسین آزاد اور اسماعیل میرٹھی بھی حالی کی طرح پیروی مغربی کی ناگزیریت کا اثبات کرنے لگے۔ سامراجی طاقتوں نے جدیدیت کے عقب میں مقامی ثقافتی اداروں کی فعال کارگزاریوں کو منجمد کر کے۔ اظہاری رویوں کو مُتبادل اسالیب فراہم کئے۔ جسکی تائید مذکورہ افراد کے یہاں ملتی ہے۔ ان اسالیب میں جدت کے بجائے حاشیائی شعور کی جلوہ سامانیاں نظر آتی ہیں۔

کلونیل دباو نے مشرق کی بازیافت کے سلسلے میں جس حوصلہ شکن صورتحال کو فروغ دیا، اس میں صرف شبلی کے یہاں علاقائی ڈسکورس کے تیئں، ایک بالغ رویے کی صورت گری ملتی ہے۔ شبلی نے سامراجی دباؤ کی پروردہ علمیات سے گریز کی راہ اختیار کر کے، مشرقی علوم کی توضیح وتشریح کے لئے خود کو وقف کر دیا، علم الرجال، بدیع وبیان، علم الکلام اور مشرق کے تاریخی شعور پر معنی خیز ڈسکورس قائم کر کے اور جزوی طور پر متوازی یا لیک کے خلاف، اپنے فکری وظائف پیش کئے۔ جس کے لئے اُنھیں سرسید اور کالونیل عہد کی پروردہ علمیات سے نظریاتی تعلقات قطع کرنے پڑے۔

نذیراحمد کے ناولوں سے ابھرنے والا، اصلاح پسندی یا نیم حقیقت نگاری بھی موتیف بین الاسطور، اُن کی چشمِ تخیل پر یورپی علمیات کی دبیز تہوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ قائم شدہ اسالیب فکر توسیع وتائید کے بجائے وہ بھی کورانہ تقلید میں ہی محفوظ پناہ گاہیں ڈھونڈنے

لگے۔نذیر احمد کے ناولوں سے اُبھرنے والے مذہبی نظریات کو علمی ڈسکورس کے بجائے نیم مُلائیت سے زیادہ تعبیر دیا جاسکتا ہے۔ ڈرامے کی صنف کو اگر چہ مغرب سے مخصوص نہیں کیا جاسکتا ہے۔لیکن کالونیل عہد میں پیش کردہ ڈرامے یورپی طرزِ فکر کی جگالی کرنے لگے۔ شکسپیر اور اس قبیل کے دوسرے ڈرامہ نویسوں کی نہ صرف اسلوب کی سطح پر تقلید کی گئی بلکہ ترجموں کی آڑ میں سامراجی طرز فکر کی تائید محض کی جانے لگی۔

بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں جب قومی شعور کی تحریک نے زور پکڑا،تو تائیدی ذہنیت کی بجائے،مزاحمتی شعور پروان چڑھنے لگا۔فکشن کی سطح پر پریم چند اور سماجی ڈسکورس کے سکول سے فکشن نویسوں نے جو مکالمے قائم کئے۔انہیں ہم سماجی حقیقت نگاری کے خانے میں جوں کا توں ڈالنے کے بجائے پس نوآبادی فکریات کے تناظر میں زیادہ بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔پریم چند سکول سے جڑے فکشن نویسوں کے یہاں ہمیں لہجوں کے انقطاع (Intersection of accents) کے واضح نقوش ملتے ہیں۔اس سے وابستہ فکشن نویسوں کے یہاں نچلے متوسط طبقے کی مُرشدانہ نُمائندگی کی بجائے حاشیائی طبقوں کی منفعل صورتِ حال کو کالونیل دباو کی جامع ساخت کے تناظر میں پیش منظر میں لانے کی کوششیں ملتی ہیں۔پریم چند سکول سے وابستہ مُصنفین کے یہاں مزاحمت کے پہلو بہ پہلو،پسپا شدہ آوازوں کی سرگوشیاں بھی سُنائی دیتی ہیں۔

دنیائے شعر وسخن میں اقبال، فیضؔ،اکبر الہ آبادی اور فراقؔ کے اسماء پس نوآبادی ڈسکورس کے حوالے سے اہمیت کے حامل قرار دیئے جاسکتے ہیں۔

اکبرالہ آبادی سامراجی استعمار کی لغات مغربی کے ذریعے جوردِ تشکیل پیش کی۔اُسے ہم بابا کی اصطلاح میں پیروڈی آمیز نقالی (Parodising mimicry) جو ہومی بابا کے مُطابق طنزیہ اسلوب کو پیش منظر میں ملا کر شخصی اثبات کے مُتبادل راستوں پر دلالت کرتی ہیں۔اکبر کی لُغاتِ مغربی کو ہم لسانی تشدد کے پہلو بہ پہلو،سامراجی قوتوں کی پروردہ نفسیات کے خلاف تخلیقی تشدد (Creative Violence) کا نام بھی دے سکتے ہیں۔

اقبال کی شعری ساخت احتجاج، اُلجھن اور فلسفیانہ مُراقبے کے درمیان معلق نظر آتی ہے۔ایک طرف جہاں اقبال نے کلونیل ساخت کے ہر پہلو سے مُتعلق ایک جارحانہ رویہ اختیار کر کے پیغمبرانہ لہجے میں نئی تہذیب کے منطقوں کو سڑے ہوئے انڈوں کے مماثل قرار دیا۔ وہیں شکوہ، جوابِ شکوہ، اے روح محمد ﷺ، اور اس قبیل کی دوسری نظموں میں اقبال سامراجی قوتوں کے ناقابلِ تردید جبر کے سامنے بوکھلائے نظر آتے ہیں۔ جن میں قنوطیت آمیز لہجہ، مزاحمتی لہجے کو پست کر دیتا ہے۔لیکن اس کے باوجود اقبال کا شعری آہنگ مجموعی طور پر کلونیل عہد کی صورتِ حال پر باقی شعرا کے مُقابلے میں ایک معنی خیز مراقبے کی حیثیت رکھتا ہے۔

فیض کی شاعری سے اُبھرنے والے موتیف (motifs) میں انکار کا موتیف، دوسرے شعری معروضات کے تشکیل کنندہ کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔جس کی بنا پر فیض کے یہاں دباو کی منطق کے خلاف تخلیقی احتجاج واضح صورتیں اختیار کر لیتا ہے۔

فراق گورکھپوری نے ہندو جمالیات کی جامع ساختوں سے ناطہ جوڑ کر ایک مُتوازی آہنگ کو مُتشکل کیا۔اس کو متوازی اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ اسے پہلے عرب ثقافت سے جُڑے معروضات ہی مجموعی طور پر اردو کے ثقافتی منظرنامے پر حاوی تھے۔فراق کا شعری آہنگ ایک طرف ثقافتی معروضات کی جانب واپسی کا عندیہ پیش کرتا ہے اور دوسری طرف کلونیل استعاروں میں سونچنے کے عمل کی تردید پر بھی کرتا ہے۔

ترقی پسندوں کا فکری سروکار اگر چہ مارکسی فکر کی لینِنی (Lenian version) تعبیرات کی تشہیر پر موقوف تھا۔لیکن کالونیل دباو کے خلاف اُن کے یہاں بھی احتجاج کی پر شور گونجیں سُنائی دیتی ہیں۔

۱۹۳۶ء کے بعد لکھے گئے افسانے میں منٹو کے یہاں برملا احتجاج کی بجائے تقسیم کے محرکات اور سامراجی دباو کی پیدا کردہ صورتِ حال کا اظہار ملتا ہے۔منٹو کا "نیا قانون" پس نوآبادی مطالعات کے سلسلے میں اہمیت کا حامل افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔منٹو کے مُعاصرین میں، بیدی، کرشن چندر، عصمت چغتائی، دیوندر ستیارتھی، اپندر ناتھ اشک، اپنے متعلقہ متون

میں دباؤ کی صورتحال سے جھوجھتے نظر آتے ہیں جس سے متعلق مفصل بحث کی گنجائش موجودہ مقالے میں نہیں ہے۔

تنقید کی سطح پر کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری، پس نوآبادی فکریات کے تناظر میں قابلِ ذکر حیثیت کے حامل قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے نظریاتی دباؤ میں آکر، اپنے طریقۂ کار کو اس قدر شدید کر دیا کہ اُن کے لئے اردو ادب کا بیشتر حصہ دقیانوسی حیثیت اختیار کر گیا۔ کلیم الدین احمد کی تنقیدی کارگزاریاں سپیواک کی اصطلاح میں حاشیائی شعور کی انتہائی صورتوں کو ظاہر کرنے لگی۔

محمد حسن عسکری کی بیشتر تنقیدی کاگزاریاں مشرق کی بازیافت پر موقوف رہیں عسکری اپنے مضمون ''پیروی مغربی کا انجام'' میں مغرب کی کردہ ادبی شعریات کو مشرقی رہیں۔ مشرقی طرز فکر کے اظہار کے سلسلے میں مصنوعیت پر مامور قرار دے کر مقامی اسالیب اظہار کی حمایت کرتے ہیں۔ وہ اپنے بیشتر مضامین میں مشرقی اسالیب اظہار کو ثقافتی اثبات کے لئے ناگزیر قرار دیتے ہیں۔

ترقی پسندی کے زوال کے بعد اردو کے تخلیقی افق پر جو صورتِ حال رونما ہوئی، اس میں برملا احتجاج کی بجائے ثقافتی علائم کی جانب واپسی کا رُجحان زور پکڑنے لگا اور اثبات تشخص کے سلسلے میں نئے دریچے کھلنے لگے۔ مذکورہ صورتِ حال نہ صرف قائم فکری تنوع کے اعتبار سے اہمیت کی حامل قرار دی جاسکتی ہے بلکہ تہذیبی بازیافت کے سلسلے میں بھی مذکورہ صورتِ حال کافی نتیجہ خیز ثابت ہوئی۔

تہذیبی بازیافت کے سلسلے میں فکشن کی سطح پر انتظار حُسین، قرۃ العین حیدر اور اس قبیل کے دوسرے فکشن نگاروں کے تخلیقی سروکار شامل ہیں جو جدید تخلیقی منظرنامے میں پسِ نوآبادی مطالعات کے سلسلے میں معنی خیز معروضات کا درجہ حاصل کر چکے ہیں۔

ڈرامے کی سطح پر حبیب تنویر، محمد حسن، اپندر ناتھ اشک، سلام بن رزاق اور شمیم حنفی وغیرہ کے ڈرامے پس نوآبادی مطالعات کے تعلق سے امکان خیز تصور کیے جاسکتے ہیں۔

پچھلی کئی دہائیوں سے اُردو میں جو شعری لہجہ اُبھر رہا ہے، اُس میں لسانی شعبدہ بازی کی بجائے، معاصر صورتحال سے متعلق واضح ردِ عمل کی جلوہ گری ملتی ہے۔ معاصر تخلیقی حسیتوں کا ایک قدم گمشدہ حافظے کی دہلیز پر اٹکا ہوا نظر آتا ہے۔ اور دوسرا حال کے دلدل میں۔ اس طرح کے معلق صورتحال پس نوآبادی ڈسکورس کے اطلاقی امکانات کو ٹھوس بنیادیں عطا کرنے کی متحمل قرار دی جاسکتی ہے۔

موجودہ دور میں امریکہ اور اس کے حامین کی استعماری کارگزاریاں اور اس کے نتیجے میں سامنے آنے والی دباؤ کی نئی صورتحال یا پھر دنیا کے مختلف خطوں میں ابھرنے والی نئی سامراجی قوتیں اور ان کے خلاف پیش کئے جانے والے ردِ عمل کو لے کر یہ کہنے کی گنجایش باقی رہ جاتی ہے کہ پس نوآبادی ڈسکورس کے لئے اطلاق کے مزید امکانات پیدا ہو رہے ہیں۔ پس نوآبادی ڈسکورس سے متعلق اپنی بحث کو سمیٹتے ہوئے میں یہ کہنے کی آزادی لوں گا کہ جتنا ہم مابعد جدیدیت سے معاملہ کرنے کے اہل ہو جائیں گے۔ اُتنا ہی اس سے جڑے مکالموں کے اطلاقی امکانات اردو کے حوالے سے بڑھ جائیں گے۔

............❀❀❀............

......●......

منظومات

ست پال آنند

عدم قبولیت

عجیب حادثہ ہوا
علیل ماں جو اسپتال میں پڑی
کئی دنوں سے چھٹپٹا رہی تھی۔ ایکا ایک جیسے سوگئی
تو آسماں کی سمت دیکھ کر یتیم طفل چیخ چیخ اٹھے
خدایا رحم کر، ہماری کم سنی پہ رحم کر!
دعا نے پھڑ پھڑائے پر۔ اڑی جو عرش کی طرف
تو ماں نے آنکھیں کھول دیں
کہا۔ ''میں رک گئی ہوں، دیکھو، میں
تمہارے پاس ہوں ابھی تلک!''
تو عرش پر عجیب حادثہ ہوا
نہ جانے کیوں قبولیت کے واسطے اٹھے ہوئے
خدا کے ہاتھ رک گئے
دعا جو پھڑ پھڑاتے مضمحل پروں پہ

اونچی اٹھ رہی تھی، جیسے تھک گئی
اٹھی، مگر تھکاوٹوں کے بوجھ سے دبی ہوئی
گری، تو پھر نہ اٹھ سکی!
تو فرش پر بھی دوسرا عجیب حادثہ ہوا
جو طفل ہاتھ اٹھائے ماں کی پائنتی کے ساتھ بیٹھے
روتے روتے ہنس رہے تھے۔ دم بخود سے رہ گئے
کہ ماں کا سانس اکھڑ گیا
وہ مرگئی
بلکتے بچوں کو یتیم کر گئی
دعا فلک سے گر کے ٹوٹے تارے سی بکھر گئی!

............۞۞۞............

ستیہ پال آنند

آدھا ادھورا شخص

ہمارا روز کا معمول تھا، سونے سے پہلے
باتیں کرنے اور جھگڑنے کا
گلے شکوے کہ جن میں اگلی پچھلی
ساری باتیں یاد کرکے روتے دھوتے تھے
کبھی ہنستے بھی تھے تو صرف کچھ لمحے
ذرا سی دیر میں ویسا ہی جھگڑا اور وہی طعنے
وہی سر پیٹنا، آنسو بہانا، چیخنا، رونا
یونہی روتے ہوئے خوابوں کے دوزخ میں
بھٹکنا، اور سو جانا!
گزشتہ شب بھی کچھ ایسی ہی حالت تھی
مگر سونے سے پہلے وہ بہت ہی تلملایا تھا
کہا تھا۔ میں چلا جاؤں گا، لیکن تم
فقط آدھے ہی رہ جاؤ گے، اک ٹوٹے کھلونے سے!
مجھے غیض و غضب نے جیسے پاگل کر دیا تھا۔۔۔
''دفع ہی جاؤ! مرا تم سے کوئی رشتہ نہیں باقی!''

میں خوابوں کے دہکتے دوزخوں سے صبح نکلا تو ہوں۔۔۔
لیکن دیکھتا کیا ہوں
کہ وہ غائب ہے پچھلی رات سے
مجھ کو اکیلا چھوڑ کر جانے کہاں انجان راہوں پر
بھٹکتا پھر رہا ہوگا!
کروں کیا میں؟ کہاں ڈھونڈوں اسے اب ایسی حالت میں؟

میرے گھر کے مکینو، رشتہ دارو، اے گلی والو
مجھے یوں رسیوں سے باندھ کر
ذہنی مریضوں کے شفاخانے میں مت بھیجو
کہ میں پاگل نہیں ہوں، چیختا، سر پیٹتا تو ہوں
مگر میں چیخ کر اس کو بلاتا ہوں
جو میرا آدھا حصہ ہے
جو میرا دوسرا 'میں' ہے!!

............❀❀❀............

سیفیؔ سوپوری

صحرا صحرا!

لُنڈ مُنڈ سے اک پیپل تنہا
چوٹی پر سے دیکھ رہا ہے
وادی میں بہتے دریا کو
پھول
مہکتا سبزہ
خوشبو
جنگل جنگل پھول کھلے ہیں
جن کی مہک سے
مست صبا کی گردش جاگے

سیفی سوپوری

دور کی باتیں

اس دیوار سے ٹیک لگا کر
نیلے کبوتر نے
فولادی گنبد کا دروازہ کھولا تھا
اور خود اس میں آن بسا تھا
جھیل کا شیریں پانی
سوراخوں کی راہ سے برس کر
بہہ نکلا...... پھر ہاتھ نہ آیا
ندی...... یوں تو
ریت کے جلتے صحراؤں میں ڈوب گئی ہے
چشمہ خشک ہوا جاتا ہے
آئینوں میں ابھی چمک ہے
اور مُدھر تا بول رہی ہے
اب اک سانپ نے
فولادی گنبد میں آ کر
اپنا مسکن...... ڈھونڈ لیا ہے
میں یہ پستک بھول چکا ہوں
دور کی باتیں......
شاید!

شفیع شوق

ختم نہ ہونے والی بات

آویزاں ڈھیلی چٹانوں کے بیچ
بوسیدہ بڑی سڑک سے
پژمردہ چاند کی روشنی میں
دھیمی بجلیاں جلائے سبز شکتی مانوں کی گھن گرج اور
گھاڑا دھواں گھنے سرسبز جنگلوں کی ہواؤں
میں تحلیل ہو جاتا ہے

زعفران کے ڈھلوانوں کے اس پار
پُرانے افسانے لطیف سے لطیف تر ہو رہے ہیں
یخ کی پرتوں میں زمہریری ہوا نقوش تحریر کرتی ہے
اَن چھوئی شاداب ٹہنیوں سے لٹکتے تازہ میوے کی چاہ.....اور
آنکھوں میں سُرمہ، ہاتھوں اور پاؤں حنا سے رنگے ہیں
کل انہیں کام آنا ہے

اندر ہی اندر اندھیرے کمرے میں
بیمار اس کرب میں مبتلا ہے:
دھماکے کی تپش زیادہ طاقتور ہے کہ
یخ بستگی کی ٹھنڈ؟
کس درجۂ حرارت پر انسان کا بدن
دھویں میں تبدیل ہو جاتا ہے؟
کس درجۂ حرارت پر انسان کا بدن
منجمد ہو کر سڑن سے نجات پا سکتا ہے؟

............❁❁❁............

شفیع شوق

آخری نشان

دھول، دھویں اور شور میں ڈوبے
گھنے شہر کی
سرد دیواروں اور بے مرّوت کھڑکیوں کے ساتھ لپٹے یہ آخری پیڑ
چند کوؤں اور چیلوں کے بغیر اور کسی اور پنچھی سے انجان
زمین کی گہرائیوں کی نمی
آسمان کی وسعتوں کے نور
کی ترکیبی عمل میں
ابھی تک مشغول ہیں
آج تک اُن بے نام قدروں کے آخری نشان
جو اسی جگہ
کبھی ایک ہری بھری انسانی بستی کو
بسائے رکھی تھیں

علقمہ شبلی

رباعیات

ادراک کی آنکھوں میں چمکتا ہے وہ
احساس کے ہونٹوں پہ لہکتا ہے وہ
کونین کا ہر ذرّہ ہے جس سے خورشید
الفاظ کے پردے میں جھلکتا ہے وہ

آفاق میں رنگوں کا تصوّر جس سے
خوشبوؤں کی دنیا میں تحیّر جس سے
گلزارِ تمنا کا ہے وہ پھول ایسا
انگشت بد نداں ہے تفکّر جس سے

تو شانِ قلم ، حرفِ سند بھی تو ہے
تو ناز ، جنوں ، رشکِ خرد بھی تو ہے
ہیں وہم و گماں سے بھی پَرے ذات و صفات
تو صبحِ ازال ، شامِ ابد بھی تو ہے

ہے ذات تری شام و سحر سے آگے
اوصاف ترے فکر و نظر سے آگے
شہ رگ سے قریں تر بھی ہے، پنہاں بھی ہے
ہے بات تری فہمِ بشر سے آگے

قدرت کا کرشمہ تری، بزمِ امکاں
صنعت کا نمونہ تری، جن و انساں
تو ارض و سماوات کا روشن گر ہے
تجھ سے ہے منوّر رہِ علم و عرفاں

پیراہنِ صد چاک سیا ہے تو نے
دریا کو بھی دو نیم کیا ہے تو نے
قوموں کی امامت کا سا عالی منصب
فاقہ کشِ صحرا کو دیا ہے تو نے

عبدالاحد ساز

آخری پیغام

(عالمی اُفق پر اُمڈتے ہوئے ایٹمی جنگ کے خدشات اور اپنے
ملک کی فرقہ وارانہ صورتِ حال کے باہمی تناظر میں)

اب کوئی نوحؑ نہیں آئے گا
ایٹمی جنگ کے طوفان میں جو
کشتیٔ امن بنائے
نوعِ انساں کی بقا کی کوئی تدبیر کرے
نہ محمدؐ نہ براہیمؑ نہ موسیٰؑ نہ مسیحؑ
منہدم قدروں کے اس دَور میں جو
اِک نئے عہد، نئی قدر کی تعمیر کرے
اُفقِ عصر پہ اُمڈے ہوئے خدشے کے تئیں
اے مرے دیس کے باسی
مرے صدیوں کے رفیق!
ہم اکیلے ہیں بہت
اب یہاں کرشن کی بنسی ہے نہ وہ رام کا سوز
نہ وہ گوتم کی بصیرت، نہ مہاویر کا تپ
اب نہ تہذیب، نہ آدرش، نہ پہچان کوئی باقی ہے

اور نہ ست یگ کے پلٹ آنے کا امکان کوئی باقی ہے

اور جب یوں ہے تو پھر ہے یہ مقامِ حیرت
اے مرے دیس کے باسی، مرے نادان رفیق!
عرصۂ دہر ہی پر موت مسلّط ہے تو پھر
اپنے ہی ملک میں ہم دست و گریباں کیوں ہیں
چاک ہے پیرہنِ وسعتِ عالم ہی تو پھر
ہم یہاں شکوہ گرِ تنگیٔ داماں کیوں ہیں
جذبۂ خیر سے بھی بڑھ کے ترے اور مرے بیچ میں آج
مشترک قدر ہے موجود تو بس...... آسمانوں سے
اُترتی ہوئی تنہائی ہے
لا مرے دوست!...... ذرا ہاتھ بڑھا
اسی تنہائی کے رشتے کو تعین دے دیں
ختم ہوتی ہوئی اس دُنیا میں
ہاتھ میں ہاتھ لئے جینے کے ساماں نہ سہی
......ہاتھ میں ہاتھ لئے مرنے کا امکان تو ہے

............❀❀❀............

ف۔س۔اعجاز

ایکوریم

تمام مچھلیاں پانی میں مرگئی ہوں گی
نہ کوئی بتی جلی ہے نہ سیپ کھلتا ہے
جو اک مہین سی نلکی تھی سانس لینے کی
کہ جس سے پینڈے میں آراستہ
رنگین سنگریزوں پہ بیٹھے چینی مٹی کے
کسی کپوت کے جاپانی منہ کے کھولنے سے
کارٹونی بلبلوں سے پانچ بائی ڈھائی فٹ کا
ایکوریم زندہ لگتا تھا
اچانک آج کی شام
جام پیتے
ٹھاٹھ سے جیتے
رئیسوں کے کلب میں
اپنی آب وتاب ورنگینی گنوا کر
اندرونی بتیاں ساری بجھا کر
اس طرح خاموش ہو بیٹھا
کہ گویا جاں بلب روگی کے نتھنے سے

کسی نے سانس کی نلکی
اچانک کھینچ ڈالی ہو
وہ ساری رنگ برنگی مچھلیاں
پانی میں روتی ہیں
کہ سوتی ہیں
خدا جانے!
سنا ہے اس حسیں ایکوریم کا
زندہ دل اسپانسر
اک سال پہلے
دل کے جھٹکے سے اچانک چل بسا تھا
جو بل باقی تھا وہ بھرنے کو اب کوئی نہیں راضی
تمام مچھلیاں پانی میں مَر گئی ہوں گی
نہ کوئی بتی جلی ہے نہ سیپ کُھلتا ہے!

............❀❀❀............

مظفر ایرج

لامتناہی

حرف دُھندلے، نقط مہمل
پیڑ بے برگ وثمر
آرزوؤں کے مکاں
بے بام ودر
زرد مٹی
فاصلوں کی دُھول، نظروں کا فریب
آندھیوں کی زد سے
مجھ کو
کون میرے
جسم کی سرحد سے
تیرے شہر کی اونچی فصیلوں سے پرے
اس گاؤں کے
برگد کی میٹھی چھاؤں میں
چند ایک
لمحوں کے لئے لے جائے گا
ربط مدھم
لامکان، جیسے
یقین و بے یقینی کی
کوئی دیوار تھی
جو ڈھ گئی
میرے ماضی کی کئی دُھندلاہٹیں
زرد پتّوں کی صدائیں
ساکن و جامد
طلسم آباد لمحہ
اور آنکھیں محوِ رقص، گوش برآواز
سوچ میں
اسلاف کی سرگوشیاں
سُرخ آندھی
جسم کے مرقد میں قید

۞........ مظفر ایرج

میں

خلاء
کی بے جاں دبیز چادر بدن پہ اوڑھے
میں
خودنگر، خودنما، خودآرا
(وجود کی الٹی سیدھی بندش سے ماوراسا)
یقیں کی سرحد پہ
(اہتمامِ خمیر وخوں سے)
گماں کے پیکر تراشنے کا ہی منتظر تھا
کسے خبر تھی
یہ زرد مٹی بھی
اپنی سوندھی کنواری خوشبو کا مہکا آنچل جلا چکی ہے
یہ کیا خبر تھی
سمندروں کا سراب پانی بھی
بھاپ بن کر
جھلستے سورج کو
ڈھک رہا ہے
زمانہ پہلو بدل رہا ہے
سلگتے لمحوں میں ڈھل رہا ہے

کسے خبر تھی صداؤں کے
نقشِ اولیں بھی
زمیں کے سینے پہ بوجھ بن کر
اتر رہے ہیں
قدم
زمان ومکاں کی منزل سے
رفتہ رفتہ گزر رہے ہیں
کہ نقشِ ثانی ابھر رہے ہیں
کسے خبر تھی
خلاؤں میں اَن گنت اندھیرے
سما چکے ہیں
میں اپنے قدموں کے نقش سارے
سمیٹتا ہوں
نشانِ ماضی
ایک ایک شے سے مٹا رہا ہوں
کہ
کوئی بھٹکا ہوا مسافر
مری طرح
(اتفاق ہی سے) جھلتے لمحوں میں
زندگی کے
مہیب غاروں میں گر نہ جائے

............❀❀❀............

کاچو اسفندیار خان

شاعری

دکھوں کے مارے دلوں نے مل کر
جو تیر پھینکے
کمالِ فن کی تنی کماں سے
وہ مدتوں تک
فضا
کے گردوں میں رقص کر کے
دکھوں کے ماروں پہ بیٹھتے ہیں

ابر باراں

چلچلاتی دھوپ میں تپتی زمینوں کی صدا
ابر باراں کے لئے اُٹھتی نگاہوں کی دعا
رنگ اب لانے لگی، رنگ اب لانے لگی
کالے کالے بادلوں کی زلف گرہ گیر سے
بارشِ رحمت کی دھارا خود بخود بہنے لگی
دھند کے ملبوس میں لپٹی ہوئی
کوہساروں، مرغزاروں، لالہ زاروں میں ابھی
لہلہاتی کھیتوں میں پھر بہاروں کی پری
مسکراتی کسمساتی گنگناتی آگئی

❁.......... کاچو اسفندیار خان

حقیقت

گنبدِ نور سے آگے تیرہ و تار سمندر سے پرے
نیلے تاروں پرے، سرخ شعلوں سے پرے
ہے اگر حسن کوئی اس حسن کا جلوہ دیکھوں
ورنہ اب چھین لے مجھ سے
مری عقل، مرے ہوش و حواس
کیوں مجھے آتشِ نمرود میں زندہ جلاتے ہو
کس کی پاداش میں مجھ کو یہ سزا دیتے ہو
کیوں مجھے دے کے کھلونے یونہی بہلاتے ہو

..........❁❁❁..........

عبدالحمید تنویرؔ

تجھے دیکھا ہے میں نے

تجھے دیکھا ہے میں نے آگ میں، پانی میں، اشکوں کی روانی میں
کلی کی تازگی میں چاند کی چڑھتی جوانی میں
تجھے سورج کی کرنوں میں ہویدا میں نے دیکھا ہے
تجھے تاروں کے جھرمٹ میں بھی تنہا میں نے دیکھا ہے
ستاروں میں بھی دیکھی ہے رمق تیری، چمک تیری
چمن کے پھول میں بھی میں نے دیکھی ہے مہک تیری
تجھے مجنوں کے دیوانہ پن میں ، میں نے دیکھا ہے
تجھے معصوم لیلیٰ کی پھبن میں ، میں نے دیکھا ہے
تجھے دیکھا ہے میں نے ہو بہو عاشق کے سینے میں
تجھے دیکھا ہے ہیرے میں تجھے دیکھا نگینے میں
کسی نے طُور پر دیکھا تو میں نے دل میں دیکھا ہے
جہانِ رنگ وبُو میں، آب وِ گل میں دیکھا ہے
تجھے رستے میں دیکھا ہے تجھے منزل میں دیکھا ہے
سمندر میں تجھے دیکھا، تجھے ساحل میں دیکھا ہے
حسینوں، نازنینوں کی اداؤں میں تجھے دیکھا
یتیموں دِل شکستوں کی صداؤں میں تجھے دیکھا
تجھے قرآن میں دیکھا تجھے تفسیر میں دیکھا
تجھے تنویرؔ نے بھی صبح کی تنویر میں دیکھا

عبدالحمید تنویر

کشمیر

اے میرے پیارے وطن، میرے کشمیر
گُلابوں کے چمن
یاد ہے مجھ کو تیری
رنگینیاں، رعنائیاں
جن سے روشن تھا
معطر تھا
کوہ ودمن
تُو مجھے اپنی بانہوں میں سُلاتا تھا کبھی
کبھی چھاتی سے لگا کر بہلاتا تھا
میرا امن
یاد ہے مجھ کو تیرے
ہونٹوں کی مسکراہٹ
جس میں پنہاں تھی
ایک میٹھی سی چبھن
ایک سچی لگن
لگ گئی تجھے
اور گری بجلی تیرے کاشانے پر
جل گیا
خرمنِ امن
اغیار کی نظر پر
مجھے پختہ یقین ہے
کہ
پھر آئیں گی بہاریں
تیرے گلشن میں
اور
مہکے گا تیرا
صحنِ چمن
اُگ آئیں گے
سرو وشمشاد
اور
کِھلیں گے
نسرین ونسترن

گلزار جعفر

میرا جی

سُنا نہیں ہے دیکھا بھی ہے
ایک دیوانہ اپنی دُھن میں
مست ملنگ سودائی جیسا
نور کا ٹکڑا اندھیاروں میں
نغموں کا شہزادہ لیکن
گلیوں گلیوں ایک مسافر
دنیا بھر کا غم سینے میں
اپنے الم سے بیگانہ تھا
سب کا یار اور اپنا دشمن
چلتا رہتا تھا بے منزل
رستہ رستہ پھول کھلائے
حرف ونوا کے گلشن پر وہ
ایک عنایت کی بارش تھی
دیکھیں تو اک سر چشمہ تھا
جانیں تو اک پیاسا صحرا
دیکھیں تو اِک طرف کرامت
جانیں تو اک بے بس آدم
باہر سے اک حرف دعا سا
اندر سے اک الجھی گتھی
وہ اک ظالم خواب نہیں تھا
لیکن اک مظلوم حقیقت
کاش کہ وہ اک خواب ہی ہوتا
تو ہم کو یوں نہ تڑپاتا
تم کو تو معلوم ہے یارو
وہ دیوانہ جس کو خود ہی
موت سے ملنے کی جلدی تھی
ہائے! ابھی آغاز بھی جس کا نہیں ہوا تھا
ختم ہوا افسانہ جیسا
زمیں کا وہ محروم مسافر
زمیں کے اندر آسودہ ہے
اور امر ہے
اپنے نغموں کی دھڑکن میں
میرے دل میں
تیرے دل میں
بسم اللہ سے انا اللہ تک
بیچ میں اک چھوٹا وقفہ ہے
اور اس اک چھوٹے وقفے میں
وہ اک عہد تھا
ایک جہاں تھا
وہ دیوانہ میرا جی تھا
آج عجب دل کا عالم تھا
رہ رہ کر وہ یاد آیا تھا

گلزار جعفر

نظم

کل رات
میری نظریں
نہ جانے کس کی تلاش میں
رات بھر............
ڈبکیاں لگاتی رہیں
نہلاتی رہیں
شرابور ہوتی رہیں
چاند کی سنہرے جھیل میں!

اور
آج رات
چاند
نہ جانے کس کی تلاش میں
بھٹکتا پھر رہا ہے
میری آنکھوں کے

صحرا میں!

معاصرین

کرشن کمار طور

احمد شناس۔ آواز اور سکوت کا خوبصورت سنگم

یہ امر واقعہ ہے کہ ہمارا معاشرہ آج کل جس تیزی سے تغیرات کا سامنا کر رہا ہے، اس سے شاعری کی قدر و قیمت اور اہمیت رخِ جمال تک محدود نہیں رہ گئی۔ نہ تو یہ دل بہلانے کا وسیلہ ہے اور نہ محض معاشرتی عمل کی تجسیم۔ لیکن مجھے یہ کہنے میں عار نہیں ہے کہ شعر کا تعارف کرنا یا کروانا نہایت مشکل ہے۔ واقعی شعر کسی ایک لفظ میں محصور نہیں ہوسکتا ہے۔ شعر جو کہ ایک بسیط حقیقت کا آئینہ دار ہوتا ہے، ایک نئی ذہنی تعمیر کا باعث بنتا ہے۔ ایک نئے ذہنی انقلاب میں مدد گار اور معاون ہوتا ہے۔ انسان کے اعلیٰ اور ارفع اقدار کی روشن مثال ہوتا ہے۔ اس بحث سے قطع نظر میرا اس بات پر پختہ یقین ہے کہ شاعری کا ایک بسیط اور مکمل تعارف نامہ ہے، اس کی شخصیت کا آئینہ دار ہے، اس کے ذہنی ممکنات کی حسین جھلک ہے۔ اس پسِ منظر میں ہم اگر احمد شناس کی شعری اور ادبی بالیدگی کو رقم کرنے کی کوشش کریں تو اظہار کے مختلف گوشوں کی نشاندہی کے لئے درج ذیل عنوانات قائم کئے جاسکتے ہیں:

☆ کیا احمد شناس غیر مجسم حسن کا پرستار ہے؟

☆ کیا احمد شناس انسانی ہمہ جہت محبت کا طلب گار ہے؟

☆ کیا احمد شناس کا شعر فراق اور وصل کی رنگا رنگ داستان ہے؟

☆ کیا احمد شناس کا شعر پیکرِ فانی کا وسیع سرمایہ ہے؟

☆ کیا احمد شناسؔ واقعی آواز اور سکوت کا سنگم ہے؟

☆ کیا احمد شناسؔ نے غم کی پردہ داری بھی کی اور اسے آشکار بھی کیا ہے؟

یہ اور اس قسم کے کئی مفروضے احمد شناسؔ کی شعری اساس سے اخذ کئے جاسکتے ہیں اور ان پر سیر حاصل بحث ہوسکتی ہے۔ تاہم یہ ممکن نہیں کہ احمد شناسؔ کی شاعری کے لئے کوئی ایک عنوان قائم کیا جاسکے یا اُن کے شعر کو کسی ایک زاویے یا مخصوص نکتۂ نظر کی مدد سے دریافت کیا جاسکے۔ کیونکہ احمد شناسؔ کی شعری کائنات دیدہ ونادیدہ جہانوں سے عبارت ہے۔ ان کی فکری پرواز ماورائیت کی طرف ہوتی ہے۔ مگر وہ زمین کے ساتھ اپنی گہری وابستگی کو قائم رکھتے ہیں۔ اُن کا شعر فکر وجذبے کی خوبصورت آمیزش سے تخلیق ہوتا ہے۔ تخلیقی شعر کی پہچان یہ ہے کہ وہ یک رنگ یا متعین رخ نہیں ہوتا بلکہ اُسے پڑھتے ہوئے آنکھوں کے آس پاس خیالوں کی قندیلیں جلنے لگتی ہیں اور ذہن میں لفظ ومعنی کے دائرے بنتے چلے جاتے ہیں۔ احمد شناسؔ کا شعر بھی ایسی ہی کیفیت کا حامل ہے۔ شعر کیوں کہ منبعٔ انوار ہوتا ہے اور اس کی تجلی، وجدان اور شعور سے بوند بوند چھن کر اطراف کو خیرہ کردینے والی ہوتی ہے، اب اگر میں اپنی باتوں کو احمد شناس کے اشعار سے ثابت نہ کروں تو خود پر بھی ظلم کروں گا اور ان پر بھی کہ اشعار کی چمک سے ہی دل اور ذہن کے اندھیرے فنا ہوتے ہیں۔

اک اور آسمان چمکتا ہے خواب میں
اک اور کائنات کا آئینہ دار ہوں

......☆......

گم شدہ ہے کون میری حیرتوں میں
کس کی خاطر غار کا سینہ کھلا ہے

......☆......

کوئی چہرہ نہیں خوشبو کا لیکن
تماشہ پھول والوں کا لگا ہے

......☆......

ابھی چہرے کا خاکہ بن رہا ہے
ابھی کچھ اور بھی میرے سوا ہے

......☆......

میں اس کی پہچان ہوں یا وہ میری
کیا سمجھوں اور وہ سمجھائے کیا کیا

......☆......

یہ ایک مسلمہ امر ہے کہ شعری کتابوں کے نام شعری شخصیت کے آئینہ دار نہیں ہوتے اور ہو بھی نہیں سکتے کیونکہ شعر میں تمام ممکنات کی جھلک ہوتی ہے۔ سارے رخ ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ جبکہ شاعر کی زندگی کم وبیش یک رنگ اور متعین رخ کی ہوتی ہے۔ لیکن شاعر ہر صورت میں محبت کا شاعر نظر آنے میں مسرت کا احساس کرتا ہے اور محبت کی ہمہ جہتی اس کی ذہنی اور روحانی بالیدگی کا اشاریہ بن جاتی ہے۔ یہی وہ احساس ہے جو اعلیٰ اور ارفع وقار کے مماثل نظر آتا ہے۔

انسانی ہمہ جہت محبت کے لئے کیا کسی شاعر کا تجربہ ہونا ضروری ہے یا پھر محض خیال آفرینی اور جذباتیت اس اجتماعی مقصدیت کے لئے کافی وشافی ہے۔ دنیا بھر کی قدیم اور جدید شاعری اپنی فکر اور تجربہ سے ہزار ہا تکلف کے باوجود اس قدر کی پاسدار ہے۔ اگر چہ محبت کے لئے کسی پیانہ بلکہ ناقدانہ پیانہ کی ضرورت اس کی نفسی، اخلاقی اور معاشرتی اہمیت کے یکسر منافی ہے۔ احمد شناس نے اپنی شعری کارگاہ میں محبت کے لازوال حسن اور گہرائیوں کو بڑی عالمانہ شان اور وسعت سے برتا اور اس کی نشان دہی کی ہے۔ ان کے ہاں انسانی ہمہ جہت محبت کا پیمانہ صرف اور صرف ایک ہے۔ وہ ہر طرح سے اسے ایک نئے رخ سے پیش کرنے پر قادر ہیں اور اگر از راہ منصفی دیکھا جائے تو وہ ان لطیف مضمرات سے نبرد آزما ہونے میں پوری طرح وسیع الرخ ہیں اور کامل القادر ہیں۔ آیئے ان کے چند اشعار سے لطف اندوز ہوں اور اس امر کا ثبوت بہم پہنچائیں۔

بدل کے دیکھو کبھی نسبتوں کی دنیا کو
بدن کو روح کے خانے میں ڈال کر دیکھو

......☆......

چاند میں درویش ہے جگنو میں جوگی
کون ہے وہ اور کس کو کھوجتا ہے

......☆......

سینے میں کوئی زخم کہ کھلنے کے لئے ہے
آنکھوں میں کوئی اشک کہ رونے کے لئے ہوں

......☆......

مٹا دیتا ہے ہر تصویر میری
مجھے اپنا بنا رکھا ہے اس نے

......☆......

امیر اس کی امانت اٹھا نہیں سکتا
فقیر اصل میں اس کا خزانے والا ہے

......☆......

فراق ووصل دراصل ابتدا سے شاعری کا موضوع رہے ہیں۔اگر چہ ہر شاعر نے اپنی توفیق، فنی صلاحیت، معروضیت اور جانب داری سے انہیں مختلف حالات اور پسِ منظر میں مختلف انداز میں رقم کیا ہے۔انہوں نے بھی ان کی گہرائیوں کا بہ استحسان مطالعہ اور مکاشفہ کیا ہے۔احمد شناس نے اپنی شاعری میں ان کے محض لغوی معنی بتانے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ ان کی اہمیت اور تطہیر کو ایک خاص زاویئے اور خصوصیت سے ترتیب دیا ہے۔اس سے بادی النظر میں ایک خاص فائدہ ان کی شاعری کو یہ ہوا ہے کہ ان کا آہنگ بلکہ شعری آہنگ ہمارے خون کی گردش سے متصل ہو کر گردش کرنے لگتا ہے۔جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے ان کا شعری آہنگ اور فکری

انداز ایک خاص طریقے سے فراق و وصل کے نظریئے اور عقیدے سے بھرپور لطافت اور حسن سے گرفت میں آجاتا ہے۔ فراق و وصل کا موضوع کچھ ایسا سطحی اور سامنے کی چیز نہیں ہے بلکہ اس کے لئے شاعر کی ہمہ گیر گرفت نہایت ضروری ہے۔ یہ شاعرانہ ارتقا کے لئے ضروری بھی ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ احمد شناسؔ اس پیمانہ پر کھرے اترے ہیں اور تکلف کے باوجود ان کا شعر ان کی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ کیوں نہ احمد شناسؔ کے چند اشعار سے اپنے قلب کو اطمینان بخشیں۔

اسی ہوا میں محبت کا دیپ جلتا ہے
اسی جہاں کو جہانِ وصال کر دیکھو

......☆......

جب تک لہو کی آگ سلگتی ہے جسم میں
آئے گی بار بار مرے امتحاں کی رات

......☆......

میں اس کی بارشوں کا منتظر ہوں
وہ مجھ سے میرے آنسو مانگتا ہے

......☆......

کون قطرے میں اٹھاتا ہے تلاطم
اور انتر آتما تک سینچتا ہے

......☆......

ہر وہ شخص جسے یہ احساس ہے کہ وہ اس ناپائیدار دنیا میں چند ساعتوں کا مہمان ہے اور کسی بھی لمحے اس کا ناتا اس فانی دنیا سے ٹوٹ سکتا ہے۔ اگر وہ اپنی تحریر میں حزن و ملال کا اظہار نہیں کرتا، اس کے شعر میں شکست خوردگی یا پھر پست ہمتی کا شائبہ نظر نہیں آتا، اگر ہماری داد کا مستحق نہیں ہے تو پھر کیا ہے۔ احمد شناسؔ کی شاعری بھی بہت سے شاعروں کی مانند روحِ عصر کی عکاسی کا بے حد فن کارانہ انداز ہے۔ وہ اپنی شاعری میں اپنے کربِ ذات کو بے حد سکون کے

ساتھ شعر آمیز کرتے ہیں۔ وہ خود اپنے ذہنِ نارسا کی رفعت اور جذبہ کی مجسمیت میں رطب اللسان ہیں۔ ان کا شعر ایک ایسی دستاویز ہے جہاں انسانی نفسیات کی بڑی خوبصورت تفسیر موجود ہے۔ احمد شناس مرگ طلب نہیں اور نہ وہ ڈرتے ڈرتے اپنی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کے ہاں شعر میں صحت مند تنقیدی مطالعہ کی توسیع نظر آتی ہے اور ایک عمدہ مثال کا درجہ رکھتی ہے۔ اس لطف اور فرحت کو آپ خود طلبی کا نام بھی دے سکتے ہیں اور لطفِ ذات کا بھی۔ آیئے احمد شناس کے کچھ اشعار ذریعے اس حسن اور خوبی سے بہرہ ور ہوں:

غاروں کا سفر ہے کہ مکمل نہیں ہوتا
میں اپنی خبر آپ ہی ڈھونے کے لئے ہوں

......☆......

زندہ انساں اسے آباد کیا کرتے ہیں
گھر کسی خواب سے معمور نہیں ہو سکتا

......☆......

تو نے مجھے خیال کیا تھا اسی طرح
گرد و غبار میں بھی ستارہ شعار ہوں

......☆......

جینے کا تقاضا مجھے مرنے نہیں دیتا
مر کر بھی سمجھتا ہوں کہ ہونے کے لئے ہوں

......☆......

پھول باہر ہے کہ اندر ہے میرے سینے میں
چاند روشن ہے کہ میں آپ ہی تابندہ ہوں

......☆......

شعر محض عروضی قواعد کی پابندی کا نام نہیں بلکہ یہ ایک وسیع تر چیز کا نام ہے۔ شعری آہنگ شعر کی وہ تمام حرکات ہیں جنہیں الفاظ میں قید کیا جاتا ہے۔ لفظی استعمال سے شعری اور

تصوراتی حسن باعمل ہو جاتا ہے اور ایسے ہی تجربات شاعر کے ذہن میں Images کی شکل میں رونما ہوتے ہیں اور جذباتی شدت کے مظہر بھی مختلف آہنگ اور نغمگی کا احساس رکھتے ہیں اور تخلیق میں اس آہنگ، اس موسیقیت کا خلق ہونا، بیدار ہونا ایک قدرتی واردات کا مظہر ہے۔ احمد شناس نے اپنے شعری اور تخلیقی ضابطہ میں اس بات کا بے حد خیال رکھا ہے کہ ان کا شعر محض وارد نہ ہو بلکہ اس کا نزول محسوسات کی ایسی ساکن سطح پر ارتعاش کے در وا کر دے جو بصارت اور بصیرت کے دامن کو تھام لے۔ ان کا شعر جامد اشیا اور سرسری گزرتے ہوئے دل کے واقعات کو زبان دینے پر قادر ہوتا ہے۔ آیئے ان کے اشعار سے اپنے خیال کے وجود میں نیا وزن پیدا کرنے کی سعی کریں:

سات قلزم ہیں مرے سینے میں
ایک قطرے سے ابھارا تھا مجھے

......☆......

کھو گیا وہ اشتہاروں کے سفر میں
روز اخباروں میں خود کو ڈھونڈتا ہے

......☆......

میرے اندر بھی ترے نام کی چنگاری ہے
تو مرے واسطے کیوں طور نہیں ہو سکتا

......☆......

پھر اس کے بعد بس حیرانیاں ہیں
خبر والا بھی خاصا بے خبر ہے

......☆......

بغیرِ جسم بھی ہے جسم کا احساس زندہ
یہ خوشبو بانٹنے والی ہوائیں بھی قیامت

ایسی واردات میرے خیال میں ہر شاعر کے ساتھ ہوتی ہے جہاں اس کا تجربہ شعر کی جذباتی شدت کا مظہر ہوتا ہے۔ اس کا شعر گزرتے ہوئے دل کے واقعات کو زبان دینے پر قادر ہوتا ہے۔ شعر میں تخیل مائل بہ کلام ہونے لگتا ہے اور اپنی روشنی سے چار دانگ عالم کو روشن کر دیتا ہے۔ اکثر و بیشتر شاعر موضوعی صورتِ حال سے ہٹ کر معروضی انداز اپنے اطراف میں رونما ہونے والی تبدیلی کو اپنے منفرد انداز سے دیکھتا ہے۔ اس میں فینٹسی اور تخیل کا دخل ناگزیر ہوتا ہے۔ وہ بات کو ظاہر کرنے کی بجائے اس کے نزول پر ایک قسم کا مہین پردہ ڈال دیتا ہے۔ شاعری میں شعر کی موجودگی یا عدم موجودگی اس بنیاد کی حامل ہوتی ہے کہ شاعر نے کیا ظاہر کیا ہے اور کیا پردۂ اخفا میں رکھا ہے۔ ایسا فن جو خاموشی کا محرک ہے ہماری غزل کا بے حد طاقت ور پہلو ہے بلکہ میں تو اسے شاعری کی مرکزی حیثیت کا ہی نام دوں گا۔ آج کے دور میں یہی ایک پہلو ہے جو ہمیں ہمارے عظیم ورثہ اور روایت سے ہم کنار کرتا ہے۔ اپنے ماضی کے رشتے سے جوڑتا ہے۔ احمد شناس کا شعر بھی اپنے اس بنیادی مقصد کو ایک صوفی شاعر کی طرح موجودات سے تعلق شناس کرتا ہے۔ ایک کم حیثیت حباب کو سطحِ دریا پر سر اٹھانے پر مجبور کرتا ہے۔ اپنے ہونے کا احساس دلاتا ہے۔

وہ میرے علاوہ مجھے چاہتا ہے
بڑی مختلف ہے کہانی کی صورت

......☆......

سورج کیا کیا رنگ دکھاتا رہتا ہے
کیا کیا منظر اس پردے کے پیچھے ہیں

......☆......

بنا دیکھے گواہی مانگتا ہے
سوال اپنا جدا رکھا ہے اس نے

......☆......

بس اس کی پہچاں یہی ہے
آنکھ میں آنسو بھرنے والا

......☆......

پر شکستہ ہے پرندہ اس سفر میں
اور سایہ ہے کہ اڑتا جارہا ہے

......☆......

میں نے احمد شناسؔ کے بصیرت افروز شعر پر یہ ایک تجریدی تحریر رقم کی ہے جس میں یقیناً ان کے شعر کے کئی پہلو تشنہ رہ گئے ہوں گے جن پر تفصیل سے لکھا جاسکتا تھا۔ کیونکہ ان کی غزلوں میں تمثال کاری کے بہترین نمونے ہیں۔ان کے اشعار کی ماہیت میں نئے فکری عوامل کو تلاش کرنا اور انہیں برسرِ عام لانا ابھی باقی ہے جنہیں میں ان کے دیگر پسند کرنے والوں پر چھوڑتا ہوں۔

احمد شناسؔ کے شعر کی قوت لامحدود ہے۔ان کا تحرک بے پایاں ہے۔ان کی روایت فراز آشنا ہے۔میں ان کے ایک شعر سے اپنی شعری تجسیم کو وقفہ دیتا ہوں:

تو نے کس شوق سے لکھا ہے تعارف میرا
میں کسی لفظ میں محصور نہیں ہو سکتا

............❀❀❀............

طویل نظم

٭......... حیات عامر حسینی

بندۂ مولا صفات

اے رئیسِ کاروانِ عاشقاں اے امینِ داستانِ رفتگاں
پاسبانِ ملتِ خوابیدہ تو رازدانِ ملتِ خوابیدہ تو
تو حلیفِ عارفانِ و تشنگاں تو ضیائے چشمۂ حیرت نشاں
نصرتِ حق، نصرتِ بیت العتیق مردِ مومن پرتوِ نورِ طریق
مرحبا اے مرشدِ روشن ضمیر داستانِ کہنہ سے تیرا خمیر
تو سراپا انقلاب و اضطراب نغمہ خوانِ داستانِ بوترابؓ
سازمانِ زندگی دستِ اجل داستانِ زندگی مستِ اجل
ہے شعورِ زندگی اصلِ حیات نغمۂ دورِ زماں رمزِ ثبات
نغمۂ رقصِ زماں ہے زندگی نغمۂ بزمِ فساں ہے زندگی
شورشِ رزمِ رواں ہے زندگی نازشِ عکسِ فساں ہے زندگی
ہے ثباتِ زندگی رقصِ دوام ہے لزومِ بندگی رقصِ دوام
ہے نشانِ بندگی عزم و وقار ہے فسونِ زندگی صبروقرار

کہہ رہا ہے ساقیٔ مولا صفات
ہے فروزاں چشمۂ آبِ حیات

سوختن با عزم وشاں ہے زندگی
یافتن با نظم وشاں ہے زندگی

معنیٔ سیلِ رواں ہے زیستن
نغمۂ تشنہ لباں ہے زیستن

آیتِ تشنہ لبی اصلِ حیات
غایت لاتقنطوا رمزِ ثبات

تابناک وجاوداں عزمِ جواں
دیدمان و ذرفشاں عزمِ جواں

نغمۂ نو نغمۂ سبطِ خلیل
جاں نواز وجان فزا اصلِ اصیل

انتہائے اضطراب و دلبری
تو سراپا دانشِ پیغمبری

حکمت و علم و سخا تیرا پیام
دانش و کرم و عطا تیرا امام

صادق و امن و وفا تیرا وجود
غارتِ بزمِ جفا تیرا وجود

تیری آمد آمدِ فصلِ بہار
توسراپا نصرتِ پروردگار

تیغِ مومن آبدار و ضوفشاں
پھر نگاہِ ناز میں ہے کہکشاں

ہے نگاہِ مردِ مومن تابدار
پاک بین و پاک بازو ذوالفقار

اے رفیقِ کاروانِ غزنوی
اے وزیر و رازدانِ غزنوی

اے شہیر و سازمانِ انقلاب
اے سفیرِ دودمانِ انقلاب

نغمۂ جاں کشتۂ قاسم ہے تو
ثروتِ جاں نقشۂ عاصم ہے تو

یہ حقیقت پھر ہوئی ہے آشکار
مردِ مومن سے زمانہ استوار

مردِ مومن بندۂ مولا صفات
ہے رقیمِ داستانِ کائنات

ہے شرارِ زندگی سے تابدار
ہے شعورِ بندگی سے پُروقار

ہے اسی سے ارتکازِ زندگی
ہے اسی سے ارتفاعِ بندگی

قصۂ البدر ہے تجھ پر عیاں
اے تمیمِ داستان در داستاں

تونے چھیڑا قصۂ بیتِ خلیل
ہے لبوں پر مدحتِ ربِ جلیل

کردیا تونے بتوں کوپاش پاش
ہے سپاہِ مشرکیں پر ارتعاش

اے سروشِ نغمہ افلاکیاں — اے دُعائے حلقۂ افلاکیاں
اے شمیم وردۂ باغ بہار — اے زعیم لشکر و شرف ووقار
ارمغان و رمز نو تیرا وجود — ارسلانِ عصرِ نو تجھ پر درود
آج پھر اشراف ہیں بے دست وپا — آج پھر مظلوم ہے بنتِ ہوا
آج پھر جھوٹے خدا ہیں کو بہ کو — آج پھر ماتم کناں ہے آبرو
ہر گلی کے سامنے اک سومنات — گھات میں بیٹھے ہوئے لات ومنات
ہے نگاہِ ناز کا منظر اداس — ہے زمانہ نا سپاس و ناشناس
چھا چکے ہیں صادق وجعفر یہاں — ہے حدیثِ سروری اک داستاں
پھر بیاں ہو داستانِ دلبری — پھر جواں ہو حسن کی بازی گری
پھر جواں ہو داستان ذوق وشوق — پھر رواں ہو کاروانِ اہلِ ذوق
پھر سجائیں نغمۂ تیغِ رواں — پھر سنائیں قصۂ عزمِ جواں
پھر بتادے معنیٔ جذب وسلوک — پھر سنادے آیۂ ان الملوک
بوترابی، تشنگی اور حیدری — پھر عیاں ہوآسمانِ شہ پری
دہشت وظلمت ہے رقصاں چارسو — عظمتِ انسان ہے لرزاں چار سو
غزنوی یہ تو بتا کب آئے گا — اور کتنی دیر تو تڑپائے گا
اب تو آجا منتظر ہیں صبح وشام — ابر رحمت! منتظر ہیں تشنہ کام
دیکھیے غوری پریشاں اس طرف — سوچئے ناصر پشیماں اس طرف
اس طرف ہے التمش نوحہ کناں — منتشر ہے خسروِ ہندوستاں
بابری ہے پھر ذرا تو رن میں آ — نغمہ زن ہو پھر نیا منظر سجا
پھر زمانہ دیکھ لے رقصِ وجود — نقش عالم گیر ہو بزمِ سجود
پرچمِ روزِ جزا ہے سامنے — دیکھیے دستِ قضا ہے سامنے
اٹھ رہا ہے دور سے گردو غبار — آرہی ہے ناقۂ صد افتخار

آرہی ہے موجۂ تسنیمِ جاں
کہہ رہی ہے منزلِ جاناں یہاں

زندگی ہے موجۂ ریگِ رواں
ہر زماں اک داستاں در داستاں

اضطرابِ موجۂ تیغِ فساں
لکھ رہی ہے داستانِ کن فکاں

زندگی ہے ورطۂ موجِ فرات
ہے تغیر میں نہاں رمزِ ثبات

تازہ کار وتابناک و درفشاں
سادہ کار وسازمان وجاوداں

بے قیاس وبے کراں لا انتہا
موت اس کے سامنے بے دست وپا

زندگی ہے جستجو در جستجو
ہے اسی میں زندگی کی آبرو

منکر و جوشِ عمل سے نا اُمید
بے مرام و ناسپاس و ناشنید

منکر و جاں، منکرِ پروردگار
ناشناس و ناسپاسِ روزگار

احترام زندگی پیغامِ حق
زندگی لاریب ہے انعامِ حق

ہے ردائے زندگی جوش وعمل
ہے ردائے بندگی ہوش وعمل

ہے ردائے زندگی صبر ویقیں
ہے ادائے بندگی نان جویں

ہے ردائے زندگی عکسِ ہلال
ہے ادائے بندگی بانگِ بلال

ہی ردائے زندگی دستِ خلیل
ہے ادائے بندگی صبرِ جمیل

ہے جمیل و جاوداں عزمِ جواں
ہے فصیلِ عاقلاں نظمِ رواں

ہے ندائے مصطفیٰؐ میزانِ حق
ہے ادائے مصطفیٰؐ پیمانِ حق

ہے ادائے مصطفیٰؐ شق القمر
ہے ردائے مصطفیٰؐ اشکِ سحر

سحر گاہی تار و پودِ بندگی
سحر گاہی رستخیزِ زندگی

ہے بنائے رستگاری لاالہ
ہے بنائے استواری لاالہ

ساغرِ تسنیم ہے ترتیل لا
ہے ادائے لاالہ عین القضا

ہے کلیدِ زندگی رمزِ جہاد
ہے نویدِ بندگی رمزِ جہاد

ہے سبیلِ زندگی عزمِ جہاد
ہے فصیلِ زندگی نظمِ جہاد

ہے ندائے لاالہ اصلِ جہاد | ہے صدائے لاالہ فصلِ جہاد

ہے شہادت داستانِ زندگی | ہے شہادت پاسبانِ زندگی

ہے شہادت نازشِ بیت العتیق | ہے شہادت تابشِ بیت العتیق

ہے کلید لاالہ جہد وعمل | ہے شہید لاالہ دستِ اجل

ہے کلید لاالہ علم و وقار | آیت لاتقنطو فصلِ بہار

آیت لاتقنطو رمزِ عمل | آیت لا تقنطو رزمِ جمل

آیت لاتقنطو بدروحنین | آیت لاتقنطو عزمِ حسینؑ

کربلا ہے داستانِ فاطمہؑ | کربلا ہے پاسبانِ فاطمہؑ

فاطمہؑ ہے پاسبانِ مصطفیٰؐ | فاطمہؑ ہے داستانِ مصطفیٰؐ

فاطمہؑ ہے محور بیتِ خلیلؑ | فاطمہؑ ہے مصدرِ بیتِ جلیل

فاطمہؑ ہے محشر وشورِ نشور | فاطمہؑ ہے قاطعِ فسق وفجور

فاطمہؑ ہے داستانِ سلسبیل | فاطمہؑ ہے راز دانِ سلسبیل

فاطمہؑ ہے مادرِ رشد وہدیٰ | فاطمہؑ ہے مادرِ صدق وصفا

فاطمہؑ ہے ساغرِ صبرو رضا | فاطمہؑ ہے نازشِ دستِ قضا

فاطمہؑ ہے سازمانِ انقلاب | فاطمہؑ ہے پاسبانِ انقلاب

ہے پناہ عارفاں عزمِ حسینؑ | ہے ردائے عارفاں دشتِ حنین

ہے نگاہ عاشقاں کشف وشہود | ہے ادائے عاشقاں نظمِ و درود

درہم و دینار وتاجِ ذر گراں | زیرپائے صابرانِ وعارفاں

اے پناہِ عاصیاں بحرِ کرم | اے ردائے جاوداں بحرِ کرم

اے نصابِ رقصِ جاں بحرِ کرم | اے رحیم و مہرباں بحرِکرم

اے وجودِ اوّلین رقصِ بہار | اے فصیلِ عاشقاں وجہِ خمار

اے رئیسِ کارواں وجہِ وجود | اے صدائے عارفاں بزمِ شہود

اے نسیمِ حکمت و ابرِ بہار — اے رقیمِ گردشِ لیل ونہار
اے شمیمِ آرزو تسنیمِ جاں — اے نسیمِ آگہی سیلِ رواں
مطلعِ انوار حق تیرا وجود — مظہر و معیارِ حق تیرا وجود
اے محمدؐ نازشِ لوح وقلم — اے محمدؐ تابشِ لوح و قلم
یک نگاہِ رحمتش برحالِ ما — یک نگاہِ الفتش برحالِ ما
التفات و الاماں بحرِ کرم — الخلاص و الاماں شاہِ امم
لکھ رہا ہے کاتبِ تقدیر کیا — کہہ رہا ہے راقمِ تفسیر کیا
لکھ رہا ہے گردشِ دورِ زماں — کہہ رہا ہے معنیٔ رمزِ مکاں
ہے قلم سے معنیٔ رمزِ مکاں — ہے قلم سے گردشِ دوراں بیاں
سطوت و نظم و حکومت جاوداں — شوکت و عزم وحمیت پاسباں
نصرت و فہم وفراست دیدنی — عظمت و حفظِ وراثت دیدنی
خلعتِ حسن ونظافت پیرہن — نغمۂ رودِ لطافت موجزن
مصدرِ عدل و عدالت ہم نشین — محورِ صدق و صداقت ہم نشین
رہبرِ تبلیغ و طاعت ہم زباں — منبر ومضراب و راحت ہم زباں
شہہ پرو حکم ووزارت آستین — ترکش وتیر واشارت آستین
نغمۂ جانِ بہاراں الامان — زخمۂ طرزِ نگاراں الامان
وسعتِ افلاک باراں دیدنی — نزہت وتریاقِ باراں دیدنی
ہے قلم ہی صبغت جان آفرین — ہے قلم ہی مدحت جان آفرین
ہے قلم ہی کوہِ آدمؑ کوہِ طور — ہے قلم ہی شاہدِ شورِ نشور
ہے قلم ہی تابشِ نور رُسل — ہے قلم ہی نغمۂ طورِ رُسل
داستاں در داستاں اس کا بیاں — انقلابِ رقصِ جاں اس پر عیاں
کس نے لکھ دی داستانِ یارِغار — کس نے کہہ دی داستانِ ذوالفقار

کس نے کھولا قصہ حلفِ الفضول
کس نے کھینچے عدل کے اصلِ اصول

راقم فصلِ بہاراں کون ہے
شارحِ نقش و نگاراں کون ہے

راکب رقصِ زمانہ کون ہے
کاشفِ رمزِ فسانہ کون ہے

ہے قلم ہی تیغ بھی، تلوار بھی
ہے قلم ہی مظہرِ افکار بھی

ہے ردائے جاوداں عکسِ قلم
ہے پناہِ عاشقاں عکسِ قلم

ہے قلم ہی کاشفِ اسرار بھی
ہے قلم ہی کاشفِ انوار بھی

ہے قلم ہی مخبر و اخبار بھی
ہے قلم ہی حاکم و سرکار بھی

ہے قلم ہی نفسِ شانِ مصطفیٰؐ
ہے قلم ہی نطقِ جانِ مصطفیٰؐ

ہے قلم ہی داستانِ مصطفیٰؐ
ہے قلم ہی راز دانِ مصطفیٰؐ

مصطفائی ہے قلم کی داستان
مصطفائی ہے قلم کی پاسبان

ہے قلم کی داستاں عزمِ صمیم
ہے قلم کی پاسباں ذبحِ عظیم

ہے قلم کی عطر بیزی رقصِ جاں
ہے قلم کی نغمہ خیزی کن فکاں

ہے بنائے زندگی خونیں سحر
ہے ردائے زندگی خونیں سحر

زندگی خونِ سحر سے تابناک
بندگی رقصِ شرر سے تابناک

ہے ادائے بندگی رزم و رضا
ہے ندائے بندگی دستِ قضا

ہے صدائے بندگی نقشِ وفا
ہے ردائے بندگی دستِ دُعا

ہے اسیری سنتِ پیغمبراں
ہے اسیری نغمۂ تارِ جناں

ہے اسیری رزم گاہِ عہدِ نو
ہے اسیری ابتدائے بود و بو

ہے اسیری قاطعِ پیرِ مغاں
ہے اسیری روزگارِ عاشقاں

ہے اسیری آبروئے عارفاں
ہے اسیری داستان دلبراں

ہے اسیری تابشِ انوارِ زیست
ہے اسیری کاشفِ اقرارِ زیست

ہے پناہِ عاشقاں دار و رسن
ہے رضائے عاشقان دار و رسن

یک نگاہِ بوذرؓ و صبرِ حسینؑ یک نگاہِ داورِ بدر و حنین
یک نگاہِ سالکِ مولا صفات یک نگاہِ دافعِ لات ومنات
یک نگاہِ صابرانِ ضوفشاں یک نگاہِ عارفانِ ضوفشان
رفعتوں کا آسمان ہے مصطفیٰؐ رفعتوں پر مہرباں ہے مصطفیٰؐ
ہے شبانی ابتدائے مصطفیٰؐ ہے کلیمی ارتقاعِ مجتبیٰؐ
وسعتِ افلاک یا تحت الثریٰ در نگاہِ مصطفیٰؐ خیر الوریٰ
منتہیٰ سے عرش کی اقلیم تک یا حرا سے مزرعِ تسلیم تک
ہے صدائے آیتِ تسلیمِ جاں امتی بس امتی وردِ زباں
آمنہؑ کا لال ہے ابنِ خلیلؑ پاسبانِ دوسرا عبدِ جلیل
ہے پناہِ عاصیاں بس عبدہٗ ہے ندائے عارفاں بس عبدہٗ
حاملِ لطف وشفاعت مصطفیٰؐ قاسمِ حکم وہدایت مصطفیٰؐ
آیتِ لاتقنطو سازِ حرم آیتِ من ذالذی رازِ حرم
آیتِ لاریب رازِ کن فکاں آیتِ رحمان سازِ کن فکاں
آیتِ لاتہلکوا عزمِ حسینؓ یا صدائے مصطفیٰؐ وقتِ حنین
آیتِ والفجر صبحِ زندگی ذوالعشیرہ ارتسامِ بندگی
آیتِ تطہیر ذکرِ سلسبیل جانِ آدم معنیٰ نقشِ خلیل
حاجرہؑ جانِ ذبیحؑ و فاطمہؑ یا صدائے ہل اتی یا صائمہ
یا خدیجہؓ روحِ نقشِ اولیں ”آں امامِ اولین وآخریں“
یا فصیلِ جاوداں مثلِ حسینؓ یا پناہِ عاشقان مثلِ حسینؓ
ہے شہیدِ ناز نازِ مصطفیٰؐ ہے پناہِ ساز سازِ مصطفیٰؐ
حجتِ دینِ حنیف و مرسلاں آں امامِ عارفان و عاشقاں
تیری زد میں کائناتِ ہست وبود تیری زد میں شش جہاتِ ہست بود

تو امینِ بزمِ یاراں رقص جاں   توشبیہ نقشِ فاراں گلفشاں
تو امین و راز دانِ کن فکاں   تو رئیس وآرزوئے کارواں
قلبِ مومن محورِ رقصِ جہات   چشمِ مومن مصدرِ رقصِ حیات
مضمحل ہے پھر صدائے کائنات   منتشر ہے پھر ردائے شش جہات
محشرِ نو پھر اٹھا آواز سے   زندہ کردے پھر جہاں اعجاز سے
تو نشانِ فرحت وفتحِ مبین   تو امامِ عسکرِ عزمِ ویقین
تیری خلوت راز دانِ انقلاب   تیری جلوت پاسبانِ انقلاب
تجھ سے روشن ہے جہانِ نوبہ نو   تازہ کار وپیش بین وپیش رو
اے شہیر و شہ پرِ دوراں بیا   اے رئیس ورہبرِ دوراں بیا

غزلیات

✿......... پروفیسر مظفر حنفی

اودی کلیاں، بھینی پیپل، اُگتا چاند، کھنکتا پانی
سبز سمندر گوپی چندر بول مری مچھلی کتنا پانی

دو بوندوں کی حسرت لے کر چپ ٹیلے پر ریت کھڑی تھی
چاروں جانب گھنگرو باندھے رم جھم رم جھم برسا پانی

جی ہاں میں نے بھی دیکھا تھا اس کا کوئی دوش نہیں ہے
جب شعلوں کا ناچ ہوا تھا کافی دُور کھڑا تھا پانی

سوکھی شاخیں سوچ رہی ہیں اب آنے سے کیا ہوتا ہے
پتّے تالی پیٹ رہے ہیں، آیا پانی آیا پانی

پھلواری میں جھلمل جھلمل چاند کرن کب تک ٹھہرے گی
میں بس کے چکر میں بیٹھا کاٹ رہا ہوں کالا پانی

حال اندھیرا گھپ ہے لیکن، مستقبل کی آس کے جگنو
میری جلتی پیشانی پر ڈال رہے ہیں ٹھنڈا پانی

پروفیسر مظفر حنفی

فنا کے غار سے خواہش کے لمبے ہاتھ باہر تھے
کہ وہ دلدل میں سر تک دھنس چکے تھے ہاتھ باہر تھے

ہمارے زندگی بھر پانو چادر سے رہے باہر
تعجب ہے سکندر کے کفن سے ہاتھ باہر تھے

سنو لوگو! تراشا جارہا ہے اختیار اس کا
چمن کی شاخ کی مانند اس کے ہاتھ باہر تھے

یہی ہونا تھا سب کی آستینیں خون میں تر ہیں
یدِ بیضا کے دعوے دار جتنے ہاتھ باہر تھے

میں اس کو روکتا کیسے، میں اس سے پوچھتا بھی کیا
کہ اس کی گود سے دو ننھے ننھے ہاتھ باہر تھے

ادھر نوچی کھسوٹی عورتیں ، دہشت زدہ بچے
سلاخیں درمیاں تھیں کچھ لرزتے ہاتھ باہر تھے

مظفؔر نے خطا کی ہے یقیناً ہاتھ پھیلا کر
مگر اس وقت جیبوں سے تمہارے ہاتھ باہر تھے

افتخار امام صدیقی

وہ خواب تھا بکھر گیا، خیال تھا ملا نہیں
مگر یہ دل کو کیا ہوا ، یہ کیوں بجھا پتہ نہیں

ہر ایک دن اُداس دن، تمام شب اُداسیاں
کسی سے کیا بچھڑ گئے کہ جیسے کچھ بچا نہیں

وہ ساتھ تھا تو منزلیں نظر نظر چراغ تھیں
قدم قدم سفر میں اب کوئی بھی لب دعا نہیں

ہم اپنے اس مزاج میں کہیں کہیں کے بھی نہ ہو سکے
"کسی سے ہم ملے نہیں، کسی سے دل ملا نہیں"

ہے شور سا طرف طرف کہ سرحدوں کی جنگ میں
زمیں پہ آدمی نہیں ، فلک پہ کیا خدا نہیں

۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔ افتخار امام صدیقی

ہم ایسے تنہا لوگوں کا اب رونا کیا مسکانا کیا
جب چاہنے والا کوئی نہیں پھر جینا کیا مرجانا کیا

سو رنگ میں جس کو سوچا تھا، سو روپ میں جس کو چاہا تھا
وہ چاند غزل تو روٹھ گئی، اب اُس کا حال سنانا کیا

راتوں کا سفر ہے دن کے لئے اور دن میں تمنا راتوں کی
جب پاؤں میں رستے کھو جائیں پھر رُکنا کیا گھر جانا کیا

آواز کسی کو دیں لیکن اِک نام تمہارا ہونٹوں پر
ہر شکل سے اُبھرو تم ہی تم ، یوں خود کو مگر بہلانا کیا

وہ خواب اک دنیا جینے کا اور شوق فلک ہو جانے کا
خوش خواب بہت تھے ہم بھی کبھی ، ان خوابوں کا دہرانا کیا

۔۔۔۔۔۔۔۔۔۔

خورشید طلب

کہاں کسی کا بنایا ہوا بناتے ہیں
نیا بناتے ہیں جب ہم نیا بناتے ہیں

کسی کا نقش بناتے ہیں لوحِ دل پر ہم
کسی کا عکس سرِ آئینہ بناتے ہیں

نیا بنانے کی حسرت کبھی نہیں مرتی
نئے سرے سے نئے کو نیا بناتے ہیں

میں اِک زمین ہوں امن داماں کی متلاشی
مرے عزیز مجھے کربلا بناتے ہیں

ہماری دشت نوردی کو گمرہی نہ سمجھ
بھٹکنے والے نیا راستہ بناتے ہیں

کہیں بھی جائیں کسی شہر میں سکونت ہو
ہم اپنی طرز کی آب و ہوا بناتے ہیں

زمینیں تنگ ہوئی جارہی ہیں دل کی طرح
ہم اب مکان نہیں مقبرہ بناتے ہیں

طلبؔ جو لوگ قناعت پسند ہوتے ہیں
وہ زندگی کو کہاں مسئلہ بناتے ہیں

خورشید طلبؔ

بدن ہے سبز اور شاداب لیکن روح پیاسی ہے
مرے اندر ہزاروں بانجھ پیڑوں کی اداسی ہے

کسی کے دل سے اب جذبات کا رشتہ نہیں قائم
ہنسی بھی مصلحت آمیز، آنسو بھی سیاسی ہے

پئے اظہار کچھ ایسا نہیں ہے جو انوکھا ہو
ہر اک جذبہ پرانا ہے، ہر اک احساس باسی ہے

ہمیں ہر وقت یہ احساس دامن گیر رہتا ہے
پڑے ہیں ڈھیر سارے کام اور مہلت ذرا سی ہے

سمٹ کر رہ گئی ہے وسعتِ دنیا ہتھیلی بھر
ہمارا مسئلہ اب بھی ہماری خود شناسی ہے

لگا ہوں میں طلبؔ اس سچ کو جھٹلانے میں برسوں سے
میں کل آقا تھا جس کا اب مرے بیٹے کی داسی ہے

جمال اویسی

اڑان بھرتے ہوئے زندگی تمام ہوئی
میں ایک زخمی پرندہ تھا میری شام ہوئی

گراں ہے وقت ترا آدمی سے نبھ جانا
نہ جانے کیوں مری تلوار بے نیام ہوئی

ہے مست اپنے لہو کی ندی میں شہر تمام
اُجاڑ بن میں مری نیند کیوں حرام ہوئی

تماشہ دیکھنے میں محو ہوگئی خلقت
زمانہ آگے گیا، زیست تیز گام ہوئی

افق سے جالگے احباب سرخ رو سارے
زمیں پہ جن کے فسانوں کی دھوم دھام ہوئی

جمال اویسی

کلیدِ غم ہے ترا بے دلی سے مرجانا
انا پذیر ترا اس طرح گزر جانا

میں شش جہات میں اب چیختا ہوں رہ رہ کر
کب اس حضارتِ کون و مکاں کو گھر جانا

ترے علاوہ بھی محترم کئی، لیکن
ہوا گوارہ مجھے ٹوٹ کر بکھر جانا

عظیم لوگوں کو دانشوری مبارک ہو!
برائے نام سہی میں نے اسپ و خر جانا

گزرتے لمحوں میں عکسِ بتانِ دہر دِکھے
متاعِ زیست ہے یادوں کا دل میں بھر جانا

۞........... ڈاکٹر پریمی رومانی

ہے قصّہ مختصر میرے سفر کا
نہ پانی ہے نہ سایہ ہے شجر کا

چلا ہوں جانبِ منزل میں لیکن
نہیں نام و نشاں تک رہ گزر کا

نہیں صہبا کی عظمت سے میں منکر
یہ نشہ ہے مگر ہے رات بھر کا

خیالِ یار میں گم ہوگیا ہوں
پتہ میں کس سے پوچھوں اپنے گھر کا

زمانے بھر میں رسوا ہوگیا ہوں
کرشمہ ہے یہ بس تیری نظر کا

کہ پریمؔی جب بھی جلوہ گر وہ ہوگا
بدل جائے گا منظر بام و در کا

...........۞۞۞...........

ساغر صحرائی

ہونٹ خاموش تھے، نظر خاموش ایک آواز تھی مگر خاموش
اک ستارہ کہیں جو ڈوبا تو ساز خاموش، نغمہ گر خاموش
چیخ ایسی کہ روح کانپ اُٹھی یوں بظاہر تھی رہ گزر خاموش
ایک طوفان تھا، طلاطم تھا آج دریا ہے کس قدر خاموش
شہرِ خاموش جیسا سناٹا میری بستی کے بام و در خاموش
منزلوں پر بھی روزِ محشر تھا ہوگیا جب مرا سفر خاموش
ناگہاں زندگی کو نیند آئی ناگہاں ہو گیا سفر خاموش
کارواں لُٹ کے رہ گیا ساغر
کیوں رہا پھر بھی راہبر خاموش

❁......... ساغرؔ صحرائی

❁

حصارِ ذات سے باہر ہوا تو اگر یہ مرحلہ بھی سر ہوا تو
سفر کا کیا مرے انجام ہوگا کبھی ظاہر اگر خود پر ہوا تو
تجھے معلوم ہوگی تیری عظمت نظر سے تُو اگر منظر ہوا تو
جوانی منہ چھپائے گی کہاں پھر مرا بچپن، مرا رہبر ہوا تو
جلا ڈالو ہمارے گھر کو لیکن تمہارا گھر ہمارا گھر ہوا تو
مٹے گی تشنگی صدیوں پُرانی
ترا ساقی اگر ساغرؔ ہوا تو

❁

غضنفر علی شہبازؔ

گلشن بدل رہا ہے انداز کیسے کیسے
بلبل بھی چھیڑتی ہے اب ساز کیسے کیسے

مت پوچھ مضطرب سا کیوں دل دھڑک رہا ہے
پہنائیوں میں اس کی ہیں راز کیسے کیسے

اس داستانِ دل سے انجام ہے خفا سا
یوں تو ملے تھے اس کو آغاز کیسے کیسے

تپتی ہوئی زمیں پر گلشن کِھلا رہا ہے
ایماں دکھا رہا ہے اعجاز کیسے کیسے

اس آسماں میں شاید دم گھٹ رہا ہے اس کا
صحرا نشیں ہوئے ہیں شہبازؔ کیسے کیسے

غضنفر علی شہباز

جب کوئی ابرو کماں اور نگہ تیر کرے
اس سے بچنے کی بھلا کیا کوئی تدبیر کرے
قلبِ صیاد پہ چھایا ہے شقاوت کا خمار
اس پہ کس طور اثر غوغائے نخچیر کرے
اُس کی تلوار سے ٹپکے جو لہو وہ نہ دِکھے
میرا منصف تو مرے تنکے کو شہتیر کرے
میری فریاد کو کیا روک سکے گا کیا کوئی
فرشِ زنداں پہ نشاں پاؤں کی زنجیر کرے
جس نے پھونکا ہے نشیمن اسے پرواہ نہیں
اشک کس آنکھ میں آئے ، کسے دل گیر کرے
میرے ویران گلستان کا ہر اک برگ و شجر
لفظ 'بربادی' کے ہرحرف کی تفسیر کرے
نقشِ قرطاس ہوا درد و الم اتنا کہ پھر
جب زباں بند ہوئی خامہ کیا تحریر کرے

پرویزؔ ملک

وہ لالی آج بھی ہے چشمِ تر میں
ہنسا ہے زخم کوئی پھر جگر میں

یہاں پر ٹھوکریں ہی لگ رہی ہیں
کہیں بیٹھا ہوں شاید رہ گزر میں

کہی تھی بات اُس کے کان میں جو
وہی پھیلی ہوئی ہے شہر بھر میں

ہوا ہے آج بھی یہ پار دل سے
ابھی دم ہے ترے تیرِ نظر میں

فضا کی سیر سے لوٹا ہوا ہوں
مجھے ڈھونڈو یہیں اب بحر و بر میں

یہ شہرِ دوستاں روٹھا ہوا ہے
چلو بے چین دل چلتے ہیں گھر میں

پرویز ملک

❁

پلکوں پہ بار بار نگینے سجائے گی
پہلی شبِ فراق ہے پہروں رُلائے گی

سُننا سماعتوں کا اپنا نصیب ہے
بلبل سدا بہار میں نغمے سنائے گی

ہر شے بغور دیکھتے جاتا ہوں کیا پتہ
لائے گی پھر حیات اِدھر یا نہ لائے گی

پھولوں کی چند ڈالیاں کچھ بلبلوں کے جھنڈ
فصلِ بہار اور کیا منظر دکھائے گی

اک بات یہ بتادے میری زندگی مجھے
لائی ہے کس طرف سے کدھر لے کے جائے گی

بستی میں کچھ سکون نہ پرویز دشت میں
جانے ادائے بے کلی کیا گل کھلائے گی

❁

فرحت حسین خوشدلؔ

۞

نہ جانے کتنے لفظوں کے دیئے ہم نے جلائے ہیں
تو پھر قرطاسِ روشن پر نئے اشعار آئے ہیں

مرے ماضی نے مجھ کو دفعتاً جب سے پکارا ہے
درِ احساس پر ہر منظرِ فردا کے سائے ہیں

میں ہوں امروز کا سورج مگر اے دورِ مستقبل
مرے انوارِ خوش آثار بھی تجھ میں سمائے ہیں

کسی اڑتی ہوئی تتلی کو میں پابند کیوں کرتا
میں خوشبو ہوں مری رگ رگ میں اس کے رنگ چھائے ہیں

مری غزلوں میں ہے حسنِ تغزل سے بھری خوشبو
مرے شعروں میں یوں مہکے ہوئے الفاظ آئے ہیں

سسکتے رہتے تھے صدیوں سے جو احساسِ غم خوشدلؔ
دیا ملبوسِ نو تو پھر یہ جا کے مسکرائے ہیں

۞

فرحت حسین خوشدل ....

تری حقیقتِ پنہاں سے ناشناس رہا
اگرچہ تو مری شہ رگ کے آس پاس رہا

ترے کمال کی وسعت میں کھو گیا ہوں میں
مرا وجود ترے فن کا اقتباس رہا

یہ روح و جسم کا رشتہ عجیب رشتہ ہے
ازل سے ساتھ رہا پھر بھی ناشناس رہا

حیات وموت کا آپس میں کیا تعلق ہے
میں تاحیات یہی سوچ کر اداس رہا

عطا ہوئی ہے مجھے ایک فقر کی چادر
اگرچہ دہر میں یہ جسم بے لباس رہا

مرے عروج کا آخر کہیں زوال نہ ہو
بس اس خیال سے اکثر میں بد حواس رہا

قتیلؔ مہدی

وقفِ حرمان و یاس ہوجائیں
زندگی سے اداس ہوجائیں

نفرتیں دوریاں بڑھاتی ہیں
پیار بانٹو کہ پاس ہوجائیں

جو زمانے کو دیں حیاتِ نو
ایسے پھولوں کی باس ہوجائیں

آ اٹھا کر وجود کی چلمن
سرِ باطن شناس ہوجائیں

ہم پہ مستی میں جتنی کھلتی ہیں
سب حقائق قیاس ہوجائیں

وصلِ دلدار سے قتیلؔ آؤ
تشنہ ہونٹوں کی پیاس ہوجائیں

قتیل مہدی

بن تمہارے کہاں گزرتا ہے
لمحہ لمحہ گراں گزرتا ہے

رات تنہا دبے قدم کوئی
اندرونِ مکاں گزرتا ہے

گوشِ نازک سے ایک ناداں کے
کب یہ سحرِ بیاں گزرتا ہے

دل میں جب تک ہے بات زندہ ہے
لفظ صرفِ زباں گزرتا ہے

تحفۂ ارتقا ہے شہروں سے
بادلوں سا دھواں گزرتا ہے

ہوش سے کام لے ذرا مجنوں!
نالہ سوئے دہاں گزرتا ہے

یوں گزرتا ہے اشک آنکھوں سے
جیسے دریا رواں گزرتا ہے

کتنے قاتل قتیلؔ ہوتے ہیں
جب وہ جانِ جہاں گزرتا ہے

روٴف راحت

فکرِ فردا

مٹھی بھر غزلیں

ہم کس کی تمنا میں خدا بھول گئے تھے
ہر چیز کو ہونا ہے فنا بھول گئے تھے
تا عمر بہاریں ہی رہیں گی یہ گماں تھا
ہم موجِ بلا تند ہوا بھول گئے تھے
وہ لوگ بھی آلام سے دو چار ہوئے ہیں
جو رنج کے ماروں کی نوا بھول گئے تھے
دن رات گناہوں میں گزرتے تھے ہمارے
ہم خوفِ خدا، روزِ جزا بھول گئے تھے
آتے ہیں وہی خواب نگاہوں میں ہماری
ہم خوف کا منظر وہ بلا بھول گئے تھے
مصروف رہے دوست بنانے میں بہت ہم
ہونا ہے کبھی سب سے جدا بھول گئے تھے
اپنے وہ نہیں غیر ہیں، غیروں سے گلہ کیا
پر آپ بھی راحتؔ کو ذرا بھول گئے تھے

دم خم کدھر گیا وہ حرارت کہاں گئی
اے جسمِ ناتواں تیری طاقت کہاں گئی

اب تو بہت کما کے بھی بچتا نہیں ہے کچھ
میں سوچ رہا ہوں کہ وہ برکت کہاں گئی

ہیں آج بھی جہان میں لاچار ہر طرف
حاتم کدھر گیا وہ سخاوت کہاں گئی

آتی ہے ہر دہن سے تکلّف کی بو بہت
حُسنِ کلام میں وہ حلاوت کہاں گئی

جانے کدھر گئے وہ زمانے خلوص کے
بے لوث دوستوں کی رفاقت کہاں گئی

چاروں طرف ہے حُسن کی جلوہ نمائیاں
دل کی خلش وہ پاک محبت کہاں گئی

آتا نہیں ہے باز تشدّد سے یہ جہاں
راحت خدا سے پوچھ قیامت کہاں گئی

میں تیرا انتظار کیا کرتا
اور بھی تھے ہزار کیا کرتا

خود کو بیچا بہت کمائی کی
میں نیا کاروبار کیا کرتا

جانتے تھے مگر نہ لب کھولے
وقت کی تھی پکار کیا کرتا

دل نے ہی جب دیا مجھے دھوکا
آپ پے اعتبار کیا کرتا

دے نہ پایا جواب دل سے میں
تھا بہت اضطرار کیا کرتا

تھا وہاں ایک کربلا گویا
میں سروں کو شمار کیا کرتا

مل نہ پایا وہاں کسی سے میں
ہر طرف تھے حصار کیا کرتا

ہاں ڈبویا ہے لاشۂ راحت
مل نہ پایا مزار کیا کرتا

❁

ہے اُسی کی چمن چمن خوشبو
وہ سراپا ہے گُل بدن خوشبو

تن سے ٹپکے ہیں کیا حسیں گوہر
لے رہا ہے بہت سَمن خوشبو

بات ہر لب پہ ہے یہاں تیری
ہو رہی ہے یہ انجمن خوشبو

اِن اداؤں سے پھول کھلتے ہیں
بانٹتا ہے تیرا دہن خوشبو

کیوں نہ ہر دل میں ہو یہاں راحت
دے رہا ہے تیرا سخن خوشبو

❁

تنکا تنکا جوڑا تھا
پھر بھی کتنا تھوڑا تھا
کیا تھی اُس کی مجبوری
کیوں مجھ سے منہ موڑا تھا
دور ہوا ہے وہ خود سے
جس نے مجھ کو چھوڑا تھا
کیسے بڑھتا میں آگے
رستے میں اک روڑا تھا
دیکھ رہا تھا بے پروا
جب میں نے سر پھوڑا تھا
مارا نفسِ امارہ
کیسا سرکش گھوڑا تھا
ٹوٹ چکا ہے وہ راحت
جس نے یہ دل توڑا تھا

افسانے

✿.......... دیپک بُدکی

موت کا کنواں

پتا جی نے میرا ہاتھ زور سے پکڑ رکھا تھا تاکہ میں اِدھر اُدھر نہ چلا جاؤں اور بھیڑ میں کہیں گُم نہ ہو جاؤں۔ میرے ساتھ میری ماں اور بڑی بہن بھی تھی جو عمر میں مجھ سے آٹھ سال بڑی تھی۔ اتوار ہونے کے سبب گورنمنٹ سنٹرل مارکیٹ میں، جس کو 'نمائش گاہ' یا 'نمائش' بھی کہتے ہیں، لوگوں کا سیلاب اُمڈ آیا تھا۔ ایک تو اتوار کی چھٹی تھی اور اس پر انتظامیہ نے 'نارِ دوٹھ' (آتشی چھلانگ) کا اہتمام کیا تھا۔

انسانی فطرت عجیب ہے۔ اس کی ایذا پسند جبلت اپنے ہی ہم جنس کو زندگی جوکھم میں ڈالتے دیکھ کر محظوظ ہوتی ہے اور اسے تماشہ کہا جاتا ہے۔ خود کہیں معمولی سی خراش بھی لگ جائے تو تلملا اٹھتا ہے۔ خیر یہ تو صدیوں سے ہوتا چلا آ رہا ہے۔ ماضی میں کئی ملکوں کے مبارز آپسی جھگڑوں کا فیصلہ 'ڈوئیل' کے ذریعے طے کرتے تھے اور ناظرین لطف اندوز ہوتے تھے۔ اٹلی کے شہر روم میں بنے سب سے بڑے ایمفی تھیٹر کولوسیم میں پیشہ ور تیغ زنوں اور وحشی جانوروں کے مقابلوں کا انعقاد کیا جاتا تھا جس کو دیکھ کر بادشاہ، رؤسا اور دیگر تماشائی محظوظ ہوتے تھے۔ شاید لشکر کشی بھی اسی کا نتیجہ رہا ہو۔ اب موجودہ زمانے میں بھی وہی جبلت کارفرما ہے۔ نمائش گاہ میں اکٹھی ہوئی یہ بھیڑ ایک غریب آدمی کو موت کے کنویں میں چھلانگ لگاتے ہوئے دیکھنے کی متمنی تھی، چاہے اس کی جان ہی کیوں نہ چلی جائے۔

ہماری خوش قسمتی یہ تھی کہ سنٹرل مارکیٹ میں والد کی لکڑی کے سامان اور پیپر ماشی کی دُکان تھی۔ نمائش کے دوران وہ صبح سویرے دکان پر چلے جاتے اور رات گئے واپس آتے۔

نمائش گاہ کے تین حصے تھے۔ پہلے حصے میں مستقل دُکانیں تھیں جہاں کشمیر میں پیدا ہونے والی اکثر چیزیں، صنعتی اشیاء اور دستکاریاں فروخت ہوتی تھیں۔ یہ دکانیں سال بھر کھلی رہتی تھیں کیونکہ سیاح خریداری کے لیے یہاں آتے تھے۔ دوسرے حصے میں ایک دو مہینوں کے لیے عارضی دُکانیں کھُل جاتی تھیں جن دنوں نمائش کا اہتمام ہوتا تھا۔ ان دکانوں میں دوسری ریاستوں سے آئے ہوئے تاجر ایسی چیزیں دستیاب کرتے تھے جو عام طور پر مقامی بازاروں میں نہیں ملتی تھیں۔ تیسرا حصہ سرکاری اور نیم سرکاری اداروں کے لیے مخصوص تھا جہاں سرکاری طرف سے سال بھر کئے گئے اقدامات کو درشایا جاتا تھا۔ گزشتہ سال بجلی، پانی، سڑک، تعلیم، جنگلات، ریشمی صنعت، حفظان صحت اور منصوبہ بندی وغیرہ کے میدانوں میں سرکاری حصولیابیوں کا لیکھا جوکھا لوگوں کے سامنے پیش کیا گیا۔ کچھ ثانیوں کے لیے لوگ یہ بھول جاتے تھے کہ موسم سرما میں ان کے گھروں میں اندھیرا رہتا ہے، پارے کی گراوٹ اور پانی کی کمی کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ بازاروں سے اشیائے خوردنی، ایندھن اور مٹی کا تیل غائب ہوجاتے ہیں۔

نمائش گاہ کے درمیانی حصے میں آسمان سے باتیں کرتی ہوئی مضبوط ایلومینیم کی سیڑھی عموداً کھڑی تھی جس کو اسٹیل کی موٹی تاروں سے زمین میں اس طرح پیوست کیا گیا تھا کہ تند و تیز ہوائیں بھی اس کو ہلا نہیں پاتی تھیں۔ سیڑھی کے آخری پائیدان پر ایک بڑا سا تختہ جڑا ہوا تھا جس پر ایک آدمی بمشکل کھڑا رہ سکتا تھا۔ وہاں پر پہلے ہی سے پٹرول کا ایک کھلے منہ والا کنستر اور ایک سونٹا، جس کے ایک سرے پر کپڑا لپیٹا گیا تھا، رکھا جا چکا تھا تاکہ مشعل کا کام دے سکے۔ زمین سے اس تختے پر نظر ڈالتے ہی سارے بدن میں کپکپی پھیل جاتی تھی۔

پاپا نے کھڑے رہنے کے لیے ایک اچھی سی جگہ ڈھونڈ لی تھی جہاں سے ہم ساری کارروائی بڑی آسانی سے دیکھ سکتے تھے۔ لوگ آپس میں سرگوشیاں کر رہے تھے۔ میں تھا تو بہت چھوٹا مگر اتنا چھوٹا بھی نہیں کہ بڑوں کی باتیں سمجھ نہ آتیں۔ زیادہ تر لوگ چھلانگیے کی ہمت اور حوصلے کی داد دے رہے تھے اور دبی آواز میں دعا کر رہے تھے کہ سارا معاملہ بخیر انجام پائے۔

سب کو یہ احساس تھا کہ کام بہت جوکھم کا ہے اور تھوڑی سی چوک بھی اس کی جان لے سکتی ہے۔
بغل میں کھڑا ایک جوان کسی بزرگ سے کہنے لگا۔

''آپ کو اس بات کا اندازہ نہیں ہوگا کہ اگر جسم پر آگ لگا کر ہوا بہت تیز ہو گئی تو آگ پر قابو پانا مشکل ہوگا۔ آدمی جل سکتا ہے یا پھر اس کا دم گھٹ سکتا ہے۔ سنا ہے کہ ماضی میں ایک بار ایسا ہوا تھا۔''

''میں نے بھی کچھ ایسا ہی سنا ہے۔'' بزرگ نے ہاں میں ہاں ملائی۔

کوئی تیسرا آدمی بیچ میں بول پڑا۔ ''سچ کہہ رہے ہیں بھائی صاحب۔ یہ بہت ہی جوکھم کا کام ہے۔ اگر کودتے وقت چھلانگیۓ کی سمت میں کچھ ہیر پھیر ہوگئی تو خدا ہی حافظ ہے۔ چاروں طرف تاروں کا جال ہے۔''

''یہ بھی ممکن ہے کہ تیز ہوا کے دباؤ کے ساتھ کہیں بہہ گیا تو دائیں بائیں تاروں کے جال میں الجھ جائے گا اور پھر بے قابو ہوکر پانی کی بجائے زمین پر گر سکتا ہے۔ اس طرح زبردست چوٹ لگ سکتی ہے اور پھر جان کے لالے بھی پڑ سکتے ہیں۔'' پہلا آدمی دوبارہ بول اُٹھا۔

''بھائی، اس کی سمت کی رہنمائی کرنے کے لیے ہی تو نیچے کنویں میں پٹرول ڈال کر آگ لگائی جاتی ہے تا کہ وہ اِدھر اُدھر نہ بھٹکے۔ پھر بھی خدا مالک ہے۔'' دوسرے نے اپنی رائے دی۔

یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہا جب تک اصل کارروائی شروع نہ ہوئی۔ اِدھر ممی لوگوں کی باتیں سن کر بہت ڈر گئی۔ اس کے اندر ممتا جاگ اٹھی۔ وہ پتا جی سے کہنے لگی۔ ''اگر میری بات مان لیں تو یہاں سے چل دیں۔ مجھے یہ موت کی چھلانگ دیکھنے کا کوئی شوق نہیں ہے۔ خدانخواستہ اگر کچھ ہو گیا تو مجھ سے برداشت نہیں ہوگا۔''

پتا جی کو اس کی پریشانی کا اندازہ ہو گیا۔ انھوں نے دلاسہ دینے کی کوشش کی۔ ''ایسا کچھ نہیں ہے۔ ہر اتوار کو یہ تماشہ ہوتا ہے۔ میں نے کئی بار خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ کبھی کوئی مشکل نہیں آئی۔ تم اطمینان رکھو۔''

مگر ممی کا اضطراب بڑھتا ہی جا رہا تھا۔ آخر عورت جو تھی۔ عورت کا دل بہت ہی نرم

ہوتا ہے۔ اسے دوسرے کی مصیبت دیکھی نہیں جاتی۔ جوں جوں وقت گزرتا گیا وہ پتاجی کے قریب تر آتی گئی۔ پہلے اس کی بانہہ پکڑ لی اور پھر اس کے بدن کے ساتھ مانو چمٹ سی گئی۔ ہم بچے سمٹ کر والدین کی بغل میں کھڑے رہے۔

''پاپا، انسان کی مادیت پسندی اس کے ذہن پر کیوں غالب آتی ہے؟'' دیدی نے پاپا سے سوال کیا۔

''ایسا نہیں ہے بیٹے۔ ہاں کبھی کبھار انسان یہ بھول جاتا ہے کہ وہ اشرف المخلوقات ہے۔''

''میں آپ سے اتفاق نہیں کرتی۔ دراصل انسان کی جبلت ہی میں سفلہ پن ہے۔ ہر دور میں انسان دوسروں کو تہہِ تیغ کرنے سے لطف اندوز ہوتا رہا۔ محض ایک عورت کی خاطر ہزاروں لاکھوں لوگوں کا خون بہاتا رہا۔ چھوٹے سے زمین کے ٹکڑے کے لیے سارے خطے کو لال کرتا رہا۔ خدا کا حکم بجا لانے کے لیے شمشیروں کو آبدار کرتا رہا جیسے خدا اپنا حکم منوانے کے قابل نہ ہو۔ دراصل انسان بذاتہ اپنی حیوانی وراثت کو بھلا نہیں پاتا۔ تاریخ گواہ ہے کہ انسان بارہا تفریحاً ایذا رسانی پر آمادہ ہوا ہے۔''

ممی کو من ہی من میں حیرت ہو رہی تھی کہ اس کی بیٹی کتنی بڑی بڑی باتیں کرنے لگی ہے۔ وہ خود نہ جانے کن خیالوں میں کھو گئی تھی۔ اس کو اپنی زندگی کے وہ دن یاد آ رہے تھے، جب اس نے پاپا سے شادی کرنے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ پاپا زیادہ پڑھے لکھے نہیں تھے۔ بس میٹرک پاس تھے۔ خدا کا شکر کہ وراثت میں انہیں دو دکانیں مل گئیں جن سے وہ مستقبل میں اپنی روزی روٹی کا بندوبست کر پائے ورنہ نہ جانے کیسے دن دیکھنے پڑتے۔ ممی خود تعلیم یافتہ تھی۔ ایم اے پاس کیا تھا۔ کالج کے دنوں ہی میں پاپا کے ساتھ عشق کر بیٹھی تھی۔ نانا جی سرکاری افسر تھے۔ انہوں نے بہت سمجھایا بجھایا مگر ممی نے قدم پیچھے ہٹانے سے صاف انکار کیا۔ رشتے داروں نے بھی سمجھایا کہ تم اندھے کنویں میں کود رہی ہو۔ تم دونوں کا کوئی میچ نہیں ہے۔ اب بھی وقت ہے، چھوڑ دو اور نئی زندگی شروع کرو۔ کھاتے پیتے گھرانوں کے کئی تعلیم یافتہ لڑکے مل جائیں گے۔ بس ہاں کرنے کی دیر ہے۔ مگر وہ نہ مانی اور اس طرح والدین شادی کرنے پر مجبور ہو گئے۔ آج اسے

احساس ہو رہا تھا کہ اس روز اس نے بھی طعنوں اور جھڑکیوں کے درمیان موت کے کنویں میں چھلانگ لگائی تھی۔ سہیلیاں ڈاکٹروں اور انجینئروں سے بیاہی گئیں جبکہ وہ اپنے آپ کو منہ دکھانے کے قابل نہ سمجھتی تھی۔ وہ اپنے پنڈت سماج کو کوستی رہتی جس میں صرف پڑھے لکھے اور اچھے عہدے پر کام کرنے والوں کو ہی عزت دار سمجھا جاتا ہے۔ ممی بہت دیر تک انہی خیالوں میں کھوئی رہی اور اسے آس پاس کی کوئی خبر نہ رہی۔ وہ صرف اس آگ کے کنویں کے بارے میں سوچ رہی تھی جس میں وہ بہت عرصہ پہلے کود چکی تھی۔

کچھ وقفے کے بعد ایک ٹھنگنا سا آدمی، سر سے پیر تک موٹے سفید کپڑے کی پٹیاں باندھے، کنویں کے دوسرے کنارے پر پھرتی سے چلتے ہوئے دکھائی دیا جیسے ابھی ابھی کسی ہسپتال سے مرہم پٹی کروا نکلا ہو۔ البتہ چہرہ اور ہاتھ کھلے چھوڑ رکھے تھے تاکہ زینہ چڑھنے، سانس لینے اور دیکھنے میں کوئی رکاوٹ نہ ہو۔ لوگوں نے دیکھتے ہی تالیوں کی گڑگڑاہٹ سے اس کا استقبال کیا۔

چھلانگیا آہستہ آہستہ دونوں ہاتھوں سے سیڑھی کو تھامے اوپر کی جانب قدم بڑھاتا چلا گیا۔ یکایک لوگوں میں عجیب سی خاموشی چھا گئی۔ یوں لگ رہا تھا جیسے ان کے دل کی دھڑکنیں بند ہو گئی ہیں۔ سبھی لوگ اپنی سانسیں روکے اس کی نقل و حرکت کو مسلسل دیکھ رہے تھے۔ مگر وہ دلیری سے ایک ایک پائیدان سر کرتا ہوا آخری پائیدان پر پہنچ گیا جہاں اس کے کھڑے ہونے کے لیے ایک چبوترا سا بنا ہوا تھا۔ لمحہ بھر رک کر اور گہری سانس لے کر وہ اس تختے پر جا کھڑا ہوا۔ جہاں سے اس کو کودنا تھا۔ اس نے دایاں ہاتھ ہلا کر تماشائیوں کا خیر مقدم کیا۔ پھر مشعل کو پٹرول کے کنستر میں ڈبو کر باقی پٹرول اپنے اوپر چھڑک لیا۔ اس کے بعد ماچس سے مشعل جلائی اور جلدی سے دستانے اور ٹوپی پہن لی۔ ٹھیک اسی وقت نیچے کسی شخص نے کنویں میں پٹرول ڈال کر اسے آگ لگا دی۔ چھلانگیئے نے اشارہ پا کر دفعتاً پٹرول چھڑکے بدن کو آگ دکھا دی۔

مبہوت لوگ یہ سب کچھ دیکھ رہے تھے۔ ایک انسان اوپر سیڑھی کے آخری پائیدان پر شعلہ بار ہو چکا تھا۔ وہ من ہی من میں دعائیں کر رہے تھے کہ سب کچھ سلامتی سے انجام پذیر ہو

جائے۔ کنویں کی آگ سے سمت کا اندازہ لگا کر چھلانگیا کنویں کی جانب کود پڑا۔ ایسا لگ رہا تھا جیسے آسماں سے کوئی آگ کا گولا گر کر کنویں کی جانب آ رہا ہو۔ کنویں کے اردگرد کئی مددگار چوکس کھڑے تھے۔ جونہی چھلانگیا کنویں میں گر پڑا انہوں نے فوراً اسے باہر نکالا۔ پانی میں گرنے کے سبب اس کے بدن کا شعلہ بجھ چکا تھا۔ کنویں سے نمودار ہوتے ہی پٹیوں میں بندھا وہ چھلانگیا نہ جانے کہاں اوجھل ہو گیا۔

تماشائیوں میں خوشیوں کی لہر دوڑ گئی جس کا اظہار انہوں نے تالیوں سے کیا۔ اس کے بعد مجمع میں ہلچل سی مچ گئی۔ سبھی لوگ واپس گھر جانے کے لیے صدر گیٹ کی طرف نکل پڑے۔ رات کے گیارہ بج چکے تھے۔ ہم بھی گھر کی طرف روانہ ہوئے۔ ممی نے راستے میں ایک لفظ بھی نہیں بولا۔ بس سوچتی رہ گئی۔ گھر پہنچتے ہی اس نے اپنے خاوند سے سوال کیا۔ ''کیا اس چھلانگیئے کے بال بچے بھی ہیں؟''

''ہاں کیوں نہیں۔ یہ کشمیر کا باشندہ نہیں ہے۔ باہر سے آیا ہے۔ اس کی فیملی اس کے آبائی شہر میں رہتی ہے۔ یہ سب جوکھم وہ ان کا پیٹ پالنے کے لیے ہی اٹھاتا ہے۔''

''کیا اس کے بچوں کو معلوم ہوگا کہ ان کا باپ کس طرح روزی کمانے کے لیے اپنی زندگی داؤ پر لگاتا ہے؟''

''بھگوان جانے۔ کم سے کم بیوی کو معلوم ہوگا۔ اس کو تو بتایا ہوگا۔''

''وہ اسے منع نہیں کرتی۔ اسے یہ تو معلوم ہوگا کہ یہ کھیل کتنا جوکھم کا ہے۔''

''معلوم تو ہوگا ہی مگر وہ بے چاری مجبور ہے۔ عیال کا پیٹ تو کسی طرح پالنا ہی ہے۔ ہ کیسے روک سکتی ہے۔ پھر ایک یہ چھلانگیا ہی تو نہیں ہے جو جوکھم بھرے کام کرتا ہے۔ پیٹ کی گ انسان سے کیا کچھ نہیں کراتی۔''

اس رات مجھے بالکل نیند نہیں آئی۔ آج اتنے برسوں بعد جب بھی میں اس بارے ں سوچتا ہوں تو رواں رواں کھڑا ہو جاتا ہے۔ مجھے تو ساری دنیا موت کا کنواں نظر آتی ہے جس یں ہم بار بار کودتے اور ابھرتے رہتے ہیں۔

............❁❁❁............

.............اقبال حسن آزاد

اوس کے موتی

ماسٹر صاحب نے کال بیل دبائی۔دروازہ کھلا اور وہ اپنی مخصوص جگہ پر جا کر بیٹھ گئے۔سجا سجایا ڈرائنگ روم، پرسکون ماحول اور روح میں تازگی پیدا کرنے والی خنکی۔باہر کی گرم ہوا جیسے کہیں گم ہوگئی تھی۔انہوں نے جیب سے رومال نکالا اور پیشانی پر آئے پسینے کے قطروں کو خشک کیا۔ماسٹر صاحب کی تھکن چند لمحوں ہی میں کافور ہوگئی۔پھر انہوں نے ذرا بلند آواز میں پکارا۔

''ندیم!''

''آیا ماسٹر صاحب۔'' اور پھر اگلے ہی لمحے ندیم ہاتھوں میں کاپیاں اور کتابیں سنبھالے ان کے سامنے کھڑا تھا۔اس کی معصوم آنکھیں ایک نا معلوم جوش اور جذبے سے چمک رہی تھیں اور اس لرزیدہ ہونٹ کچھ کہنے کو بیتاب نظر آرہے تھے۔

''ماسٹر صاحب! ماسٹر صاحب!! معلوم ہے آج کون جیتا؟''

ماسٹر صاحب نے اس کے سرخ و سپید گال کی جانب دیکھتے ہوئے دھیرے سے پوچھا۔

''کون؟''

''انڈیا!'' ننھے ندیم کی آواز میں چڑیوں کی چہکار شامل تھی۔

''اچھا!''

''ہاں ماسٹر صاحب! بہت مزا آیا۔اور جانتے ہیں ماسٹر صاحب! آج ڈش کٹا ہوا تھا۔''

''تو؟''

''تو کیا..... میں نے انٹرنیٹ پر دیکھا۔ بس www.stickcricket.com پر کلک کیا اور سب کچھ سامنے آ گیا۔ پھر میں نے Live score پر کلک کیا اور پورا اسکور آ گیا۔''

''کس نے سکھایا یہ سب؟''

''بھیا نے اور کس نے۔''

ندیم کا بڑا بھائی سرفراز اس سال پلس ٹو کا ایگزام دے رہا تھا۔

''اور معلوم ہے ماسٹر صاحب! جب بھیا پلس ٹو کر لیں گے تو پاپا ان کے لیے Lap Top خریدیں گے۔''

''اچھا!''

''ہاں! لیکن ممی مجھے کمپیوٹر کھولنے سے منع کرتی ہیں۔ کیوں ماسٹر صاحب؟''

''بیٹے! ابھی تمہارے پڑھنے لکھنے کا وقت ہے۔ کمپیوٹر چلانے کے لیے تو ساری عمر پڑی ہے۔'' انہوں نے کہنا چاہا مگر کچھ سوچ کر چپ رہے۔ ندیم مسلسل بولے جا رہا تھا۔

''ماسٹر صاحب! جانتے ہیں.....؟'' بولتے بولتے اس کی سانسیں تیز تیز چلنے لگی تھیں۔ ماسٹر صاحب صبر وسکون کے ساتھ اس کی باتیں سنتے رہے اور مسکراتے رہے۔ پھر انہوں نے اس کی بات کاٹتے ہوئے پوچھا۔

''پاپا کب آئیں گے؟''

''پرسوں..... پرسوں سنیچر ہے نا!''

انہیں یاد آیا۔ ندیم کے پاپا سنیچر کے سنیچر آیا کرتے ہیں۔ بڑے افسر ہیں اور کسی دوسرے شہر میں پوسٹنگ ہیں۔ ماسٹر صاحب سے ان کی بس دو ایک بار علیک سلیک ہوئی تھی۔ سارے معاملات میم صاحب ہی deal کرتی تھیں.....اور وہ بھی اپنی خادمہ کے توسط سے۔

ماسٹر صاحب نے ندیم سے کہا۔

''پاپا آئیں تو ان سے کہنا کہ ماسٹر صاحب نے تنخواہ بڑھانے کے لیے کہا ہے۔''

''جی بہت اچھا! کہہ دوں گا۔''

''کیا کہو گے؟'' ماسٹر صاحب نے گویا اسے سبق یاد کراتے ہوئے کہا۔

''وہی جو آپ نے کہا۔''

''ٹھیک ہے اب اپنا سبق یاد کرو۔'' سنیچر کو بھی وہ حسب معمول ندیم کو پڑھانے گئے۔

''پاپا آئے کیا؟'' ماسٹر صاحب نے پہنچتے ہی سوال کیا۔

''ہاں! تین بجے آئے۔ ابھی سو رہے ہیں۔''

''یاد ہے نا..... میں نے کیا کہا ہے؟''

''جی ماسٹر صاحب! یاد ہے۔''

''اچھا! اب کتاب کھولو۔''

دوسرے روز اتوار تھا یعنی ٹیوشن کی چھٹی۔ سموار کو انہوں نے ندیم سے پوچھا۔

''پاپا چلے گئے کیا؟''

''ہاں! وہ تو کل شام ہی کو چلے گئے۔''

''تم نے اپنے پاپا سے کہا؟''

''کیا؟''

''وہی پیسے والی بات۔''

''ہاں۔''

''کیا کہا انہوں نے؟''

'' کچھ نہیں۔''

ماسٹر صاحب مایوس ہو گئے۔ کئی برسوں سے وہ اسی تنخواہ پر پڑھاتے آرہے تھے۔ اگر اس میں کچھ اضافہ ہو جاتا تو.....''

ندیم نے پھر کرکٹ کا تذکرہ چھیڑ دیا تھا۔ ماسٹر صاحب نے اسے نرمی سے سمجھاتے ہوئے کہا۔

''بیٹے! کھیل کود کی باتیں زیادہ مت کیا کیجئے۔ پڑھنے لکھنے پر دھیان دیجئے۔''

پھر وہ ندیم کو پڑھاتے رہے اور سوچتے رہے۔ وہ بھی کیا دن تھے۔ پڑھ لکھ کر نواب بننے کی باتیں اور کھیل کود کی خرابیاں۔ اب تو کھیل کودنے گویا تعلیم کو پیچھے.....بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ آج کھلاڑی کروڑوں میں نیلام ہو رہے ہیں اور ایک وہ ہیں کہ اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے بعد بھی دو دو سو کی ٹیوشن پڑھاتے پھر رہے ہیں۔ پتہ نہیں کھوٹ کس میں تھا....ان کی تعلیم میں یا ان کی قسمت میں؟ اب تو ایسے لوگ بھی سرکاری ٹیچر بن رہے ہیں جنہیں اپنا نام تک لکھنا نہیں آتا۔ کامیابی کی اس ریس میں وہ کہاں پچھڑے انہیں یاد نہیں۔ البتہ انہیں اپنا جھونپڑی نما مکان یاد تھا۔ کھونٹی سے لالٹین لٹک رہی ہے۔ اماں بھیگی لکڑیاں پھونک رہی ہیں۔ آنکھوں میں دھواں بھر رہا ہے اور آنکھوں کا پانی بہہ بہہ کر گالوں کو تر کر رہا ہے۔ ابا مسجد گئے ہیں.....اذان دینے۔ اللہ سب سے بڑا ہے۔ اللہ سب سے بڑا ہے۔ میں گواہی دیتا ہوں کہ اللہ کے سوا کوئی معبود نہیں۔ میں گواہی دیتا ہوں کہ اللہ کے سوا کوئی معبود نہیں۔ میں گواہی دیتا ہوں کہ محمد ﷺ اللہ کے رسول ہیں۔ میں گواہی دیتا ہوں کہ محمد ﷺ اللہ کے رسول ہیں۔ آؤ نماز کی طرف آؤ۔ آؤ نماز کی طرف آؤ۔ آؤ سلامتی کی طرف آؤ۔ آؤ سلامتی کی طرف آؤ۔ اللہ سب سے بڑا ہے۔ اللہ سب سے بڑا ہے۔ اللہ کے سوا کوئی معبود نہیں۔ اور سب سے بڑے اللہ میاں کی جانب پکارنے والے کی تنخواہ بہت ہی چھوٹی تھی.....اتنی چھوٹی کہ وہ اس سے اپنے تین نفوس والے مختصر سے کنبے کی پرورش بھی نہیں کر سکتے تھے۔

انہیں یاد آیا۔ انہیں بھوک لگ رہی تھی۔ سات برس کے بچے کی قوت برداشت یوں بھی کم ہوتی ہے۔ مگر جب تک ابا نہیں آجائیں گے اماں کھانا نہیں دیں گی۔ ابا کہتے ہیں.....بیٹا صبر کرو۔ صبر بڑی چیز ہے۔ اللہ صبر کرنے والوں کے ساتھ ہے۔ اور انہوں نے صبر کی تعلیم کو گانٹھ میں باندھ کر رکھ لیا تھا۔ تبھی تو جب ایک دن ابا اذان دیتے دیتے کھانسنے لگے تھے اور کھانستے کھانستے گر گئے تھے اور لوگ انہیں چارپائی پر لاد کر گھر لائے تھے تو

انہوں نے اس وقت بھی صبر کیا تھا اور جب اسی طرح کھانستے کھانستے ایک دن ابا گذر گئے تھے تب بھی انہوں نے صبر ہی کیا۔ اماں دوسروں کے گھروں کے برتن دھونے لگیں اور وہ حسب معمول اسکول جانے لگے۔ اماں کی شکل میں ابا اپنا سایہ چھوڑ گئے تھے۔

''بیٹا کبھی چوری مت کرنا۔ کبھی جھوٹ مت بولنا۔ کبھی کسی کے آگے ہاتھ مت پھیلانا۔'' اماں دن رات نصیحتیں کیا کرتیں۔ اماں برتن دھوتی رہیں اور وہ پڑھتے رہے۔ اور جب انہوں نے میٹرک کا امتحان پاس کیا تو اماں نے بھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے آنکھیں موند لیں۔ اب وہ بالکل تنہا اور تہی دست تھے اور اگر ان کے پاس کچھ تھا مرحوم والدین کی دعائیں جو قبولیت کے انتظار میں نہ جانے کب سے آسمانوں میں رکی پڑی تھیں۔ انہوں صبر کیا، شکر کیا، ماں باپ کی نصیحتوں کو یاد رکھا اور ٹیوشن کر کے اپنی تعلیم کا سلسلہ جاری رکھا۔ اب وہی کام آرہا تھا۔ سوچا تھا کہ گریجویشن کرنے کے بعد کوئی نوکری مل جائے گی تو گھر گھر جا کر ٹیوشن پڑھانے کا سلسلہ ختم ہو جائے گا مگر شاید وقت ان کے حق میں نہیں تھا۔ اور وقت ہی خدا ہے۔ آخر یہ وقت ہی تو سب کچھ ہے۔ یہی ہنساتا ہے، یہی رلاتا ہے۔ کامیابی، ناکامی سب اسی کے اختیار میں ہے۔ ہر کسی کو اس کا انتظار رہتا ہے مگر یہ کسی کا انتظار نہیں کرتا۔ اور پھر نوکری کے انتظار میں ان کی عمر آگے بڑھتی گئی کیونکہ عمر بھی کسی کا انتظار نہیں کرتی اور اب ان کی عمر پچاس سے تجاوز کر چکی تھی۔ انہوں نے اپنی عمر کا کبھی حساب نہیں رکھا۔ البتہ وقت نے ان کے چہرے پر اپنی مہر لگا دی تھی۔ بال کھچڑی ہو چکے تھے۔ آنکھوں پر موٹے فریم کی عینک چڑھ آئی تھی۔ ہاتھوں کی پشت کی نسیں کیچوؤں کی مانند نظر آتی تھیں اور سائکل چلاتے چلاتے گھٹنوں میں درد رہنے لگا تھا۔ اس کے علاوہ ان کے نحیف و نزار جسم کے اندر اور کون کون سی بیماریاں پل رہی تھیں اس کا اندازہ انہیں نہیں تھا۔ ہاں اپنے بچوں کی بڑھتی عمر کا انہیں خوب اندازہ تھا۔ بڑی بیٹی رابعہ بیس سال کی ہو چکی تھی۔ چھوٹی بیٹی جویریہ پندرہ سال کی تھی اور بیٹا شمیم سات سال کا۔ بالکل ندیم کا ہم عمر۔ مگر کس قدر فرق ہے دونوں میں..... ایک عمدہ کپڑوں میں ملبوس، زندگی سے بھرپور، بھرے

بھرے سرخ وسپید گال، ہیرے کی کنی سی چمکتی چنچل اور شوخ آنکھیں۔ دوسرا بوسیدہ کپڑوں میں لپٹا، پچکے ہوئے گال، بجھی بجھی آنکھیں۔ کبھی کبھی انہیں لگتا جیسے پیسہ ہی سب کچھ ہے۔ پیسہ زندگی کی حرارت ہے، پیسہ دلوں کی روشنی ہے۔ اور پیسہ ہے تو ہر خوشی ہے۔ مگر جب کسی مالدار آدمی کا جنازہ دیکھتے تو خیال آتا کہ سب کچھ مٹی ہے۔ انہیں یاد آیا..... ان کا بیٹا کئی مہینوں سے ویڈیو گیم کی فرمائش کر رہا تھا۔ اس نے شاید اپنے کسی دوست کے پاس دیکھا تھا۔ لیکن یہ کھلونا تو بہت مہنگا تھا..... سو روپئے کا۔ انہوں نے سمجھا بجھا کر اسے چپ کرا دیا تھا مگر خود کو نہیں سمجھا پائے تھے وہ۔ وہ اپنے بچے کی ایک چھوٹی سی خواہش پوری کرنے سے قاصر تھے۔ کوئی دوسرا باپ ہوتا تو غصے میں پیٹ دیتا۔ مگر ماسٹر صاحب ٹھہرے سدا کے نرم مزاج..... انہوں نے کبھی کسی بچے کو ڈانٹا تک نہیں۔ کبھی اونچی آواز میں کسی سے کوئی بات نہیں کی۔ اور ویسے بھی کسی سے بات کرنے کی ان کے پاس فرصت ہی کہاں تھی۔ صبح ہوتی اور وہ اپنی ٹوٹی پھوٹی سائیکل لے کر نکل کھڑے ہوتے۔ رات کو تھکے ماندے آتے اور سوچتے کہ چلو زندگی ایک اور دن تمام ہوا۔

ندیم نے اپنا سبق شروع کر دیا تھا۔ اسی دوران اندر سے خادمہ ہاتھوں میں ٹرے لیے ہوئے آئی۔ چینی کی پلیٹ میں چند میٹھے اور نمکین بسکٹ تھے اور ایک کپ چائے..... اور ٹرے کے ایک کونے میں سفید رنگ کا لفافہ رکھا تھا۔ ماسٹر صاحب نے لفافہ اُٹھا کر خاموشی کے ساتھ اپنی جیب میں رکھا اور چائے میں بسکٹ بھگو بھگو کر کھانے لگے۔

پڑھائی ختم ہوئی تو وہ اُٹھے۔ برآمدے سے اپنی سائکل اُٹھائی اور سڑک پر نکل پڑے۔ شام ہو چلی تھی۔ پرندوں کے جھنڈ فضائے بسیط میں محو پرواز تھے اور ان سب کے رخ اپنے اپنے آشیانوں کی جانب تھے مگر انہیں ابھی دو جگہوں پر اور جانا تھا۔ پھر کل کے لیے سبزیاں خریدنی تھیں اور کوئی نو بجے تک گھر پہنچنا تھا۔ انہوں نے وقت مقررہ پر دونوں جگہوں پر اپنی ڈیوٹی نبھائی اور پھر مارکیٹ کی جانب ہو لیے۔ سبزیاں خرید چکنے کے بعد جب انہوں نے جیب سے لفافہ نکالا تو وہ بیک وقت حیرت اور مسرت دونوں سے دوچار ہوئے۔

لفافے میں دو کی جگہ سو سو کے تین نوٹ تھے۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ندیم کے پاپا نے ان کی درخواست منظور کرلی۔ ذرا سی دیر کے لیے انہیں اپنے جسم میں خون کی روانی تیز ہوتی ہوئی معلوم ہوئی۔ پھر انہوں نے خود کو سنبھالا اور سبزیاں تھیلے میں ڈال کر گھر کی جانب مڑے۔ بازار ابھی بند نہیں ہوا تھا۔ چہار سو روشنیاں جگمگا رہی تھیں۔ کھلونوں کی دکان پر پہنچے تو ان کے قدم خود بخود رک گئے۔

''کیوں نہ شمیم کے لیے ویڈیو گیم خرید لیا جائے۔ کتنا خوش ہوگا وہ۔ اس کے پچکے ہوئے گال فرط مسرت سے سرخ ہو جائیں گے اور اس کی آنکھیں بلور کی مانند چمکنے لگیں گی اور جب وہ اس کھلونے کو اپنے دوستوں کو دکھائے گا تو اس کے لہجے سے کیسا فخر وانبساط پھوٹے گا۔'' مگر پھٹی ہوئی مختصر سی چادر نے ان کے ارادے کو متزلزل کردیا۔

''نہیں! ایک بیکار سے کھلونے کے لیے سو روپے.....نہیں نہیں.... یہ تو اصراف بے جا ہے۔ گھر کی کتنی ضرورتیں منہ کھولے کھڑی ہیں۔

انہوں نے سائکل آگے بڑھادی۔ لیکن پھر فوراً ہی بیٹے کا معصوم چہرہ نگاہوں کے سامنے گھوم گیا۔

''کیا ہوا اگر سو روپے بیٹے کی خوشی کے لیے خرچ کردیے۔ لوگ تو اولاد کے لیے نہ جانے کیا کیا کرتے ہیں۔ اور پھر یہ تو اضافی آمدنی تھی۔ بالکل غیر متوقع۔ اگلے ماہ سے دوسری ضرورتوں پر دھیان دیا جائے گا۔ انہوں نے سائکل فٹ پاتھ کے کنارے لگادی اور دکان میں داخل ہونے کے لیے قدم بڑھائے۔ پھر اچانک انہیں یاد آیا۔ رابعہ کی اوڑھنی پھٹ گئی ہے۔ ایک دو بار ان کی بیوی نے دبی زبان سے کہا بھی تھا۔ نہیں رابعہ کی اوڑھنی زیادی ضروری ہے۔ اور وہ دکان کے دروازے سے لوٹ پڑے۔

رات کو بستر پر جانے سے قبل انہوں نے اپنی بیوی سے کہا۔

''ندیم کے یہاں تو تنخواہ بڑھ گئی ہے۔ اللہ نے رابعہ کی اوڑھنی کا انتظام کردیا ہے۔ یہ لو سو روپے۔''

بیوی نے کوئی جواب نہ دیا۔لیکن کمرے میں پھیلی گہری تاریکی کے باوجود انہیں لگا جیسے اس کا مرجھایا ہوا چہرہ ایک پل کو چمک اُٹھا ہو۔

دوسرے روز حسب معمول شام چار بجے وہ ندیم کے گھر پہنچے۔دروازہ خادمہ نے کھولا اورانہیں عجیب سی نظروں سے دیکھتے ہوئے اندر چلی گئی۔ماسٹر صاحب نے اس کی نظروں کا کوئی نوٹس نہیں لیا۔وہ صوفے پر بیٹھ گئے اور آواز لگائی۔

''ندیم!''

اندر سے ایک دھیمی آواز آئی۔

''ماسٹر صاحب سے پوچھنا.....سمجھے؟''

''ہوں!''اور پھر ہاتھوں میں کتابیں اور کاپیاں تھامے ندیم ڈرائنگ روم میں داخل ہوا۔آج وہ کچھ خاموش سا دکھائی دے رہا تھا۔ماسٹر صاحب نے اس کے چہرے کو غور سے دیکھتے ہوئے پوچھا۔

''کیا بات ہے؟''

''کچھ نہیں۔''ندیم کے لہجے میں ہچکچاہٹ تھی۔ماسٹر صاحب کو شبہ ہوا۔کوئی بات ہے ضرور۔انہوں نے دوبارہ زور دیتے ہوئے پوچھا۔

''کوئی خاص بات ہے کیا؟''

''نہیں.....!''ندیم کی زبان لڑکھڑا گئی۔اچانک ڈرائنگ روم کے پردے میں جنبش ہوئی۔

''شرما کیوں رہے ہو؟پوچھتے کیوں نہیں؟''ندیم نے اپنے دونوں ہونٹ سختی سے بند کر لیے۔ماسٹر صاحب کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ آخر یہ سب کیا ہو رہا ہے۔کبھی وہ ندیم کی جانب دیکھتے اور کبھی دروازے کی طرف۔اسی دوران ڈرائنگ روم کا پردہ ہٹا کر خادمہ اندر داخل ہوئی اور اس نے بغیر کسی تمہید کے کہنا شروع کیا۔

''ماسٹر صاحب!میم صاحب پوچھ رہی ہیں کہ کل آپ کو جو لفافہ دیا گیا تھا اس میں سو

روپئے زیادہ تھے کیا؟"

ماسٹر صاحب ایک لمحے کو ٹپٹا سے گئے۔ پہلے تو ان کی سمجھ میں نہیں آیا کہ وہ کیا جواب دیں۔ پھر وہ خود ہی پوچھ بیٹھے۔

"مطلب؟"

"مطلب یہ کہ ماسٹر صاحب کہ کل جو میم صاحب نے ندیم بابو کی فیس لفافے میں ڈال کر بھیجی تھی اس میں غلطی سے دو کی جگہ سو سو کے تین نوٹ چلے گئے تھے۔"

"غلطی.....؟ ماسٹر صاحب سکتے میں آ گئے۔ اور انہوں نے سمجھا کہ.....ان کی نگاہوں میں رابعہ کی اوڑھنی گھوم گئی۔ نئی اوڑھنی میں رابعہ کتنی پیاری لگے گی۔ کہہ دو میاں کہ نہیں جی نہیں! بس سو سو کے دو ہی نوٹ تھے لفافے میں۔ کیا ثبوت ہے؟ ایں۔"

مگر اچانک نہ جانے کہاں سے ابا سامنے آ کھڑے ہوئے اور ان کے پیچھے پیچھے اماں۔ ان کی زبان سے دھیرے سے نکلا۔

"ہاں تھے تو..... مگر میں سمجھا کہ...." اور ان کی زبان سے ادا ہونے والا جملہ یوں درمیان سے ٹوٹ گیا جیسے کسی کی امید ٹوٹ جاتی ہے۔ خادمہ کہہ رہی تھی۔

"میم صاحب سو روپے واپس مانگ رہی ہیں۔"

ان کے حلق میں جیسے کوئی نوالہ سا اٹک ہوا۔ انہوں نے تھوک نگلتے ہوئے کچھ کہنا چاہا لیکن ان کی زبان نے ان کا ساتھ نہیں دیا۔ اوس کے موتیوں کی کیا حقیقت؟ ذرا سی دھوپ لگی نہیں کہ......

............❁❁❁............

✿......... سید زبیر شاہ

سرد صحرا کی پیاس

کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا کہ مِس نرگس لال بھبھوکا آنکھیں لیے دفتر آجاتی تو اس دن دفتر کے عملے کو کوئی نئے فسانے تراشنے کا موقع مل جاتا۔ مگر اس قسم کا بحث مباحثہ عموماً دفتری اُمور نمٹا کر باہر جانے کے بعد ہی ممکن ہوتا تھا کیونکہ دفتر میں مِس نرگس کی موجودگی میں ان کے ہونٹ ہی مقفل نہ ہوتے بلکہ دل بھی یوں سہم سہم کر دھڑکتے کہ مبادا اِن کا شور اس کے مزاج کی برہمی کا سبب بنے۔

ڈھلتی عمر سے پنجہ آزما مِس نرگس کے گالوں پر بکھری احساسِ فتح کی سرخی اس بات کی گواہی دیتی کہ وہ اب تک شکست خوردگی سے ناآشنا رہی ہے، گو کہ اُس کی زبان اور آنکھیں تیز دھار تلواریں تھیں مگر چہرے پر ہر وقت گوتم جیسا سکون طاری رہتی۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی شخصیت کی گہرائیوں کو پاٹنا بس سے باہر تھا۔ وقت کی پابندی، خوش سلیقگی اور منصوبہ بندی اس کے وہ تین اصول تھے جن پر وہ خود بھی کاربند رہتی اور دوسروں کو بھی مجبور کرتی، شاید اسی لیے اس کی فرم، شہر بھر میں اعتماد کا ایسا ادارہ بن چکا تھا جہاں سود و زیاں کے سودے بلا جھجک کیے جاتے تھے۔ اس کے تمام تر کاروباری زنجیر میں اگر کہیں کوئی کجی تھی تو وہ اس کے مزاج کی تندی تھی۔

حیران کن بات یہ تھی کہ عورت ہونے کے باوجود اس نے کبھی عورت کو پاس پھٹکنے نہیں دیا۔ اس کے دفتر ہی کا سارا عملہ مردوں پر مشتمل نہ تھا بلکہ اپنی حویلی میں بھی تمام ملازم مرد ہی رکھے ہوئے تھے اور ان میں سے کوئی ایک بھی ایسا نہیں تھا جو اس کے رویے کا شاکی نہ ہو۔ مگر وہاں موجود ہر ایک اس کے ایسے ایسے احسانات تلے دبا ہوا تھا کہ باوجود چاہنے کے، وہاں سے

راہِ فرار اختیار کرنا ممکن نہ تھا۔ اپنے ماتحتوں اور ملازمین کے گلوں میں مجبوریوں کے پھندے ڈال کر رکھنا اس کا مشغلہ تھا۔ یوں تو بظاہر جب کوئی مرد اپنی بے بسی کے زخم لے کر اس کے سامنے فریاد کرتا تو وہ امداد یا نوکری کی صورت میں اس کے زخموں پر مرہم لگانے میں دیر نہ لگاتی، لیکن بعد میں ان احسانات کی جو قیمت وہ وصول کرتی وہ ناقابلِ برداشت ہوتی۔ وہ یہ بھول جاتی کہ مرد اور عورت کے درمیان احسان کے اس پردے کے علاوہ احترام کی ایک مضبوط دیوار بھی ہوا کرتی ہے۔

دراصل پانچ بھائیوں کی اکلوتی بہن جب باپ کی چھاؤں میں بے پناہ لاڈ پیار سے اپنے ماہ وسال سنوار رہی تھی تو وہ یہ بھول بیٹھی کہ غفلت کی دھوپ میں اس کی شخصیت کے دلکش رنگ ماند ہوتے جارہے ہیں، اور اب جب کہ اس کے سارے بھائی ایک ایک کر کے بیرونِ ملک منتقل ہو چکے تھے اور وہ شفیق چھاؤں والا درخت وقت کے طوفان سے اُکھڑ چکا تھا، تو اسے زمانے کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالنے کا ہنر سیکھ ہی لینا تھا، مگر یہ بات سمجھ سے بالاتر تھی کہ آخر کیوں وہ احسان لینے والے مردوں کی عزتِ نفس کو ایسے ایسے کچوکے لگاتی تھی کہ اُن کی روح تک تڑپ اُٹھتی، بلکہ بعض اوقات تو معمولی سی غلطی پر ایسی غلیظ گالیاں دینا شروع کر دیتی کہ اس کی شخصیت کے اس پہلو کو پہلی بار دیکھنے والا انگشت بدنداں رہ جاتا۔

دفتر اور گھر کے اندر ملازمین نے بارہا اسے اونچی آواز میں خود کلامی کرتے اور اپنے آپ سے لڑتے دیکھا تھا۔ بلکہ بعض اوقات تو ایسی باتیں بھی سامنے آئیں کہ،

"کل میڈم نرگس شیشے کے سامنے کھڑی اونچی آواز میں کسی کو ڈانٹ رہی تھی۔"

"آج پھر ان کے آفس سے آواز آرہی تھی، وہ کسی کو کوئی حکم دے رہی تھی اور حکم عدولی کی صورت میں جان سے مارنے کی دھمکی بھی دیتی جا رہی تھی۔"

مردوں کو ذلیل وخوار کرنے کے نت نئے طریقے سوچتے سوچتے اس کے لہجے میں ایسی کرختگی اتر چکی تھی کہ اس کا نفیس جسم بھی نزاکت بھری انگڑائیاں کب کا بھول چکا تھا۔ اکثر مواقع پر تو یہ گمان ہوتا تھا کہ عورت کے وجود میں کسی ظالم جابر راجہ کی روح تحلیل ہوگئی ہے۔ دفتر

ہو یا گھر، وہ کبھی کسی کو ملازم سمجھ کر تکلیف نہیں دیتی تھی بلکہ مرد سمجھ کر جب مختلف حیلوں بہانوں سے ان کو ذہنی اذیت میں مبتلا رکھتی تو اس کے چہرے پر فتح مندی کی ایک مطمئن مسکراہٹ نمودار ہو جاتی۔

کچھ ملازم ایسے بھی تھے جو اس کے احسانات کا بوجھ اٹھائے کم از کم ایک بار وہاں سے بھاگ چکے تھے مگر اس کا اثر ورسوخ ان کو واپس اس کے رنگ و نور میں ڈوبے اذیت کدے تک لے آیا تھا۔ اس کا سیکرٹری، جسے سب لوگ بابو کمال پکارتے تھے، اگر سرکاری ملازم ہوتا تو اب تک ریٹائرڈ ہونے کے قریب ہوتا، مگر مِس نرگس نے کبھی ان کی عمر کا بھی لحاظ نہیں کیا۔ اس لیے ایک بار جب اس نے ملازمت سے رخصت چاہی تو اسے اپنے آفس بلا کر کرسی پر بٹھایا اور خلافِ معمول بڑی دھیمی آواز میں کہا، ''ہم نے تمھیں زمین سے اٹھا کر، کرسی پر بٹھا دیا تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ تم اپنی اوقات ہی بھول جاؤ''

بابو کمال کو یوں لگا جیسے کسی نے اس کے ہاتھ پیر کرسی سے باندھ کر، سمندر میں پھینک دیا ہو، اسے اپنا دم گھٹتا ہوا محسوس ہونے لگا۔ وہ یہ جانتا تھا کہ اگر اصرار کرے گا تو یہ ابھی یک مشت سارا قرضہ واپس مانگے گی۔ کچھ دیر خاموش بیٹھے رہنے کے بعد جب وہ جانے کے لیے اٹھا تو اس کے ہاتھ میں جاوید کے دس دن کی تنخواہ کاٹنے کا تحریری حکم نامہ اکاونٹنٹ کے لیے تھما دیا۔

''لیکن اس کے تو والد فوت ہوئے تھے''

''اس کا باپ اپنا بینک بیلنس اور جائداد میرے نام کر کے نہیں مرا۔''

بابو کمال کچھ اور سننے سے پہلے ہی باہر نکل گیا۔

چند دن بعد وہ پھر صحت کی کمزوری کا بہانہ بنا کر رخصت لینے کے لیے آیا تو مِس نرگس کافی دیر تک سامنے رکھا ہوا چھوٹا سا گلوب خاموشی کے ساتھ ایک انگلی سے گھماتی رہی، پھر اچانک اپنی ہتھیلی اس پر رکھ کر اسے مٹھی میں بند کر لیا۔

''تمھیں یاد ہے تمھاری اس لنگڑی بیٹی کا گھر کیسے بسا ہے۔۔۔ اور پھر تم یہ کیوں بھول

جاتے ہو کہ ابھی ایک بیٹی اور بھی بیاہنی ہے، پھر گھر کا وہ قرضہ بھی تو واپس کرنا ہے۔"

بابو کمال اس کی مٹھی میں قید گلوب کو دیکھتا رہا۔ اس وقت اس کی آنکھوں میں آنسو تیر رہے تھے لیکن یہ باتیں شاید مس نرگس کے لیے غیر اہم تھیں۔ اس کے بعد بابو کمال پر نئی افتاد یہ آپڑی کہ آفس کے ساتھ ساتھ اب اس کے گھر جا کر بھی دفتر کا کام کرنا پڑتا۔ بے بسی کا درد اس کی آنکھوں سے چھلکتا ہوا صاف نظر آتا مگر زباں بندی کے عذاب میں اکھڑتی لرزتی سانسیں اس کی مجبوری تھی، کہ گھر میں بیمار بیوی اور جوان بیٹی کا کوئی اور والی وارث نہ تھا۔

ایک دن مس نرگس دفتر میں داخل ہوئی تو اکاونٹنٹ کو زمین پر پاؤں گھسیٹتے ہوئے دیکھ لیا۔ وہ چاہتی تو اس کے ڈھلکے وجود سے اس کی کیفیت کا اندازہ لگا سکتی تھی مگر اپنے شکار کے لیے ہمدردی اس کی فطرت میں شامل نہیں تھی۔ پہلے تو قہر بار نظروں سے اسے دیکھتی رہی اور پھر اندر کے بلا خیز طوفان کو رام کر کے کہا،

"یہ تم کیا حاملہ عورتوں کی طرح چل رہے ہو، شرم آنی چاہیے تمھیں، خود کو مرد کہتے ہو۔"

"میڈم! جسم وقت نے چوس لیا اور روح آپ نے نچوڑ لی، اب کیا مرد اور کیا مردانگی۔"

دفتر کا سارا عملہ اکاونٹنٹ کا منہ دیکھتا رہ گیا اور مس نرگس کی آنکھوں میں کسی فاتح بادشاہ کا سا نشہ اتر آیا۔ اس کے ہونٹوں پر ایسی مسکراہٹ پھیل گئی کہ قریب کھڑا بابو کمال گرتے گرتے بچا۔

نہ جانے کیوں اگلے ہی دن بابو کمال نے دفتر میں موجود ساتھیوں سے ایک ایسی بات کا مشورہ مانگا جسے سن کر سب نے اسے سختی سے باز رہنے کا مشورہ دیا۔ جاوید نے تو یہاں تک کہہ دیا۔

"یہ دفتر نہیں، ایک خونی کنواں ہے، آخر آپ اپنے ہونے والے داماد کو اُس کنویں میں کیوں پھینکنا چاہتے ہیں، جس کی گھٹن میں آپ نے خود ساری عمر گزار دی۔"

مگر مجبوری اور حالات ایسے تھے، کہ نجات کا کوئی اور راستہ نکلتا ہی نہیں تھا.........اور پھر جب مِس نرگس کے سامنے اس کے ہونے والے مجبور داماد کا قصہ سنایا گیا تو اس نے بلا تامل اسے نوکری دینے کی حامی بھرلی۔

یوں تو وہ ہمیشہ وقت کو اپنی مٹھی میں قید رکھنے کی کوشش کرتی تھی لیکن اس نے یہ سوچا بھی نہ تھا کہ وقت اس کا اتنا تابع ہو جائے گا کہ ہر لمحے کی باگ اس کے ہاتھ میں خود ہی تھما دے گا۔اُس کے سامنے گلفام اپنے اُترے ہوئے چہرے پر ملال کی ویرانیاں لیے کھڑا تھا، جسے کبھی وہ پیار سے 'غلام' کہہ کر پکارتی تھی۔

''تمھارا نام کتنا عجیب سا ہے، تمھاری شخصیت پر بالکل نہیں جچتا، اس سے تو غلام ہزار درجے بہتر نام ہے۔''

یونیورسٹی میں اکثر وہ پیار ہی پیار میں اس کے نام اور شرمیلے پن کا مذاق اڑاتی رہتی، مگر دل میں اسے پانے کی خواہش ہمیشہ اس پر حاوی رہی۔شاید مزاجوں کی یہ تفریق ہی وہ ان دیکھی دیوار تھی جو، ان دونوں کے درمیان حائل رہی۔ایک طرف کتابوں میں چپ چاپ زندگی ڈھونڈنے والا گلفام، جو حال کی سیڑھی پر کھڑا کہیں دور خلاؤں میں اپنے مستقبل کا ستارہ تلاشتا رہتا، تو دوسری طرف بے انتہا فراخ دلی سے زندگی کے رنگ بکھیرنے والی نرگس، جس نے کلاس اور کوریڈور سے لے کر سٹیج اور کھیل کے میدانوں تک اپنے ہونے کے احساس کو لازمی بنا رکھا تھا۔لڑکوں کے ہر گروہ سے اس کی دوستی تھی لیکن گلفام کسی گروہ کا حصہ نہ تھا، یہی وجہ ہے کہ وہ اس کے لیے بہت ہٹ کر تھا۔اس کی شخصیت میں ایسا مردانہ پن تھا کہ ایک دن گلفام کو یہ کہ کر اس سے اپنا راستہ ہمیشہ کے لیے الگ کرنا پڑا۔

''میں نہیں چاہتا کہ کوئی بیل کی طرح مجھ سے لپٹ کر میری توانائیاں چوس لے، اور میں اپنے کھوکھلے وجود میں محرومیاں اور ندامتیں چھپائے خاموشی سے موت کی کلہاڑی کا انتظار کروں۔''

اس کے بعد جب گلفام جیسے لڑکے کے لیے نرگس نے یونیورسٹی آنا چھوڑ دیا تو یونیورسٹی کے ہر

لڑکے نے گلفام کی بدقسمتی اور نرگس کی بے وقوفی پر خوب ماتم کیا تھا۔

گلفام کے چہرے پر ندامتوں کا غبار دیکھ کر اس کا غصہ مسلسل اُبل رہا تھا، کیونکہ اسی شخص کے ہاتھوں اس کی تر و تازہ زندگی ایسا صحرا بن چکی تھی جہاں اجاڑ رتوں کے سایوں نے اپنے مستقل گھونسلے بنا لیے تھے اور اب یہ خود، اس قدر مجبوریوں کے باوجود اپنے سے آدھی عمر کی لڑکی سے شادی کرنے جا رہا تھا۔ اس وقت اس کے سامنے گلفام نہیں بلکہ ہوس اور شہوت کا ایک بھوت کھڑا تھا جس کی بدبودار سانسوں نے دفتر کے ماحول کو بوجھل بنا دیا تھا۔ وہ دل ہی دل میں منصوبے بنا رہی تھی کہ اسے کس طرح ذلیل کیا جائے کہ اس کی شرافت کی دیوار گرے اور اس کے پیچھے سے اس کی ہوس ناکی نکل آئے۔ اگلے دن اس نے بابو کمال کو دو لفافے پکڑائے۔

''یہ دوسرا لفافہ کس چیز کا ہے میڈم؟''

''تمھاری نجات کا، کل سے تم کام پر مت آنا۔''

دفتر کا سارا عملہ حیران و پریشان بابو کمال کے گرد کھڑا تھا۔ انھیں رہ رہ کر اس کی قسمت پر رشک آ رہا تھا اور وہ معنی خیز مسکراہٹ کے ساتھ اپنا کھلونے جیسا سر ہلا رہا تھا۔

اس دن مِس نرگس گھر آئی تو ایک لمبے عرصے بعد کچن میں گھس کر خانساماں کو باہر بھیجا۔ پہلے ایک بڑی دیگچی میں چولہے پر پانی رکھا اور پھر فریزر سے سارا منجمد گوشت نکال کر اس کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کرنے لگی۔ جس وقت وہ چھری چلا رہی تھی اس وقت اس کے چہرے کا سارا سکون وحشت کی سرخی میں بدل چکا تھا۔ یوں لگ رہا تھا جیسے کوئی بے گناہ مقتول معجزاتی طور پر زندہ ہو کر اپنے قاتل سے دیوانہ وار انتقام لے رہا ہو۔ پھر اس نے کھولتے ہوئے پانی میں گوشت کے ٹکڑے ڈال دیے اور وحشت ناک نگاہوں سے اسے دیکھتی رہی۔ صبح سویرے وہ سارا گوشت اپنے لان میں پھینک کر سامنے آرام کرسی پر بیٹھ گئی، تھوڑی دیر بعد جب وہاں بہت سارے چیل اور کوے جمع ہو کر وہ گوشت کھانے لگے تو اس کے چہرے سے رت جگے کی ساری تھکاوٹ یکسر غائب ہو گئی۔ دفتر جانے سے پہلے اس نے آئینے میں خود کو دیکھا تو اس کے چہرے کا سارا سکون واپس آ چکا تھا لیکن آنکھوں کی لالی اب بھی کئی فسانے سنا رہی تھی۔

گلفام نے اپنے سسر کی جگہ اسی دائرے میں سفر کا آغاز کرلیا تھا۔اس کا رویہ ذرا بھی نہیں بدلا تھا۔دفتر میں کام سے نڈھال ہوکر جب وہ گھر کے لیے نکلتا،تو مِس نرگس کئی فائلیں اس کے ہاتھ میں پکڑا کر اپنے ساتھ گاڑی میں بٹھاتی اور وہ خاموشی سے اس کے ساتھ چلا جاتا،اگر کبھی چہرے پر ناگواری ظاہر ہوجاتی تو وہ تمام گالیاں اور باتیں اس کے حصے میں آجاتیں،جو کبھی اس کے سسر کا مقدر تھیں۔

کچھ عرصہ بعد دفتر کے عملے نے محسوس کیا کہ گلفام کے چہرے سے ناگواری کے اثرات آہستہ آہستہ مٹنے لگے ہیں۔جس کا مطلب صاف تھا کہ وہ ان باتوں کا عادی ہوگیا تھا اور اب اس نے سمجھوتہ کرلیا۔البتہ باقی عملے کے ساتھ مِس نرگس کا بدلا ہوا رویہ ان سب کے لیے ایک سوالیہ نشان تھا۔

............❁❁❁............

......●......

احمد صغیر

اپنا اپنا فیصلہ

بدلنے کا کوئی موسم نہیں ہوتا——!

بہت دن جب بدلنے میں گزر جاتے ہیں تو بدلے ہوئے لمحوں کا غم تو ضرور ہوتا ہے۔

یہ بدلاؤ ایک دن میں نہیں ہوتا۔ مہینوں' بلکہ سالوں گزر جاتے ہیں۔

ایسے میں گزرا ہوا کوئی لمحہ جب یاد آ جائے تو دل کا مغموم ہونا لازمی ہے اور ایسے میں فوزیہ شدّت سے یاد آ رہی ہے۔ فوزیہ جسے میں نے اپنی زندگی کا ایک حصہ سمجھا تھا۔ فوزیہ جس کے ساتھ میں اپنی پوری زندگی گزارنا چاہتا تھا۔ فوزیہ جس پر فخر ہوتا تھا۔ جب وہ میرے سامنے ہوتی میں دنیا کا خوش قسمت شخص تصور کرتا تھا لیکن یہ خوش قسمتی صرف پانچ سال تک ہی رہی۔ آہستہ آہستہ فوزیہ کے اندر ایک تبدیلی آتی گئی۔ جسے میں نہیں سمجھ سکا اور سمجھ پاتا بھی تو کیسے میں تو گلف میں نوکری کرتا تھا۔ سال میں ایک مہینے کے لئے وطن آتا اور اس ایک مہنے میں اس کی جھولی میں ایک سال کی خوشیاں ڈال دیتا۔ ہر وقت گھومنا پھرنا' سیر و تفریح کسی دن بھی گھر پر نہیں گزرتا۔ اس ایک مہینے میں کئی ہل اسٹیشن ہم لوگ گھوم آتے۔ شروع شروع میں وہ میرے آنے کی خوشی میں جیسے ناچنے لگتی اور اپنا تن من سب کچھ نچھاور کر دیتی۔ میں بھی پھولے نہیں سماتا۔ جیسے مجھے دنیا جہان کی خوشی میسر آ گئی ہو اور میں گیارہ مہینے میں جو خواب بنتا' اسے ایک مہنے میں پائے تکمیل تک پہنچا دیتا۔ ایک ایک خواب............ میں فوزیہ کی چھوٹی چھوٹی خوشی کا بے حد خیال رکھتا۔ اس کے کہنے سے پہلے اس کے اکاؤنٹ میں روپے ڈال دیتا۔ ہر ضرورت کے

بارے میں پوچھتا رہتا تا کہ کسی چیز کی کمی نہ ہواور میری غیر موجودگی میں وہ اپنی ہر ضرورت پوری کرتی رہے لیکن سب کچھ کہاں انسان کے اختیار میں ہوتا ہے۔ مٹھی میں پھنسے ریت کی طرح پھسل جاتا ہے۔

فوزیہ میری پسند تھی اور میں فوزیہ کو پسند تھا۔ کہیں یہ میرا گمان تو نہیں۔ اگر میں واقعی فوزیہ کو پسند تھا تو اس نے میرے ساتھ ایسا کیوں کیا؟ میں کتنا خوش تھا۔ فوزیہ کو پا کر جیسے میری زندگی کی سب سے بڑی کمی پوری ہو گئی ہو۔ میرے خواب کی تعبیر ہو گئی ہو۔ مجھے میرا چاند مل گیا ہو۔ فوزیہ نے میری زندگی کو اپنی چاندنی سے روشن کر دیا ہو اور میں اس کی چاندنی میں روز نہا رہا ہوں۔ کبھی حقیقت میں، کبھی تصور میں۔ جب پاس ہوتا تو اس کی چاندنی میرے گھر کو روشن کرتی اور جب دور ہوتا تو تصور میں چاند روشن ہوتا۔

''فوزیہ! تم چاند ہو اور تم نے اپنی چاندنی سے میری زندگی روشن کر دی ہے''......

میں فوزیہ کے حسن میں کھو گیا۔ وہ زیر لب مسکرائی۔ میں اس کی ہنسی کو نہیں سمجھ سکا۔

''چاند آسمان میں ہی اچھا لگتا ہے ساحل صاحب۔ کبھی کبھی چاند کی چاندنی میں بھی جسم جل اٹھتا ہے اور میں آپ کے جسم کو جلانا نہیں چاہتی بلکہ شبنم جیسی ٹھنڈک سے تر و تازگی بھر دینا چاہتی ہوں''...... یہ جملہ سن کر میرا سینہ فخر سے کشادہ ہو جاتا میں اُسے اپنی بانہوں میں بھر لیتا۔ فوزیہ میری بانہوں میں سماتی چلی جاتی جیسے وہ اندر تک اترتی چلی جائے گی۔ اس کے اندر جیسے ایک نشہ سا طاری ہو جاتا۔ مخمور نگاہوں سے وہ مجھے دیکھتی اور میں اس کی مخمور نگاہوں میں ڈوبتا چلا جاتا۔ سب کچھ کتنا اچھا چل رہا تھا۔ زندگی رواں دواں تھی۔ نہ اسے مجھ سے کوئی شکایت تھی اور نہ میں کوئی شکوہ کرتا لیکن اس کے حسن کو دیکھ کر نہ جانے مجھے کیوں ایسا محسوس ہوتا کہ میری غیر موجودگی میں............

''فوزیہ! تم اس وقت کہاں ہو'' ـــــ میں آفس جانے سے پہلے اسے فون کرتا۔

''گھر پر ہوں'' ـــــ اس کا سیدھا سا جواب ہوتا۔

''گھر پر کون کون لوگ ہیں؟''

''امی' چھوٹی بہن کے ساتھ کھانا بنا رہی ہیں۔ ابو دفتر گئے ہیں۔ بس............''

''کوئی آیا تو نہیں تھا؟''

کون آئے گا یہاں' کوئی نہ آیا ہوگا
میرا دروازہ ہواؤں نے ہلایا ہوگا

''اچھا شعر ہے؟''

نیں موبائل آف کر دیتا پھر لنچ کے وقت اسے فون کرتا پھر دفتر لوٹنے کے بعد اور آخر میں رات کے دس بجے۔ یہ میرا معمول بن گیا تھا۔ ہر بار فون کرنے کے درمیان ایک سوال ضرور پوچھتا...... ''آج گھر پر کون کون آیا تھا'' ......کبھی فوزیہ کہتی......

''آپ کے چچا زاد بھائی عمران آئے تھے۔ کافی دیر تک ان سے گفتگو ہوتی رہی۔ بہت دلچسپ آدمی ہیں۔ خوب ہنسی مذاق کرتے ہیں۔''

میں اس وقت کچھ نہیں کہتا لیکن ہنسی مذاق کرنے والے لوگ مجھے قطعی پسند نہیں۔ ایسے لوگ دل پھینک ہوتے ہیں۔ بہت جلد اپنا دل کسی کو دے دیتے ہیں یا کسی کا دل لے لیتے ہیں۔ بہت جلد کسی کے دل میں جگہ بنا لیتے ہیں اور میں نہیں چاہتا تھا کہ فوزیہ کے دل میں کسی کے لئے ذرّہ برابر بھی جگہ ہو۔ اس کے دل میں میرے سوا کوئی نہ رہے۔ صرف میں اور میں رہوں۔ اس کے جسم پر صرف میری انگلیوں کی ان گنت' ان دیکھی لکیریں ابھر آئیں۔ اس کے جسم کے ہر نقوش پر صرف میرا نام درج ہو۔ ساحل احمد............ اس لئے میں ہر وقت اسے فون کرتا رہتا اور اس پر فون سے نگاہ رکھتا بلکہ فون سے ہی نگہبانی کرتا۔ میں غلط تھا یا صحیح آج تک فیصلہ نہیں کر پایا لیکن میں نے محسوس کیا کہ فوزیہ کے رویے میں آہستہ آہستہ تبدیلی آرہی ہے۔ وہ میرے اس طرح فون کرنے سے نالاں ہے بلکہ کبھی کبھی تو اس طرح جواب دیتی جس کی مجھے توقع بھی نہ تھی لیکن میں اپنے دل کے ہاتھوں مجبور تھا۔ میرے دل میں بار بار یہ وسوسہ سر ابھارتا کہ میری غیر موجودگی میں فوزیہ سے کوئی ملتا ہے۔ کوئی اس کے ہاتھ کو پکڑے بہت دیر تک بیٹھا ہے۔ فوزیہ کا سر کسی کے کاندھے کی زینت بن رہا ہے۔ کوئی اس کے جسم کو چھو رہا ہے۔ یہ سوچ کر ہی میرے

اندر ایک بے چینی پیدا ہو جاتی اور میں فوراً موبائل اٹھا کر اس کا نمبر ڈائل کرتا۔

''میری جان کیسی ہیں؟''

''ٹھیک ہوں''

''میرا چھوٹا بھائی عمران غالباً کل آپ کے گھر گیا تھا اور پورا دن آپ کے گھر پر ہی گزارا بلکہ رات کا کھانا کھا کر ہی گھر لوٹا۔''

''ہاں عمران کل آئے تھے۔''

''لیکن آپ نے تو نہیں بتایا۔''

''اب یہ چھوٹی چھوٹی باتیں کیا بتاؤں۔ آپ کے گھر سے کوئی نہ کوئی تو آتا ہی رہتا ہے۔ ظاہر ہے سسرالی لوگ ہیں۔ ان کی خاطر داری تو کرنی ہی پڑے گی۔ ان کے ساتھ وقت دینا ہی پڑے گا۔''

میں خاموش ہو جاتا۔ فوزیہ کا جواب درست تھا۔ میں کسی کو منع بھی نہیں کر سکتا تھا کہ کوئی میری بیوی سے نہ ملے، اس کے گھر نہ جائے لیکن میرا وسوسہ پھر سر ابھارتا۔ عمران میرا چھوٹا بھائی ہے۔ رشتے میں دیور لگتا ہے۔ دیور بھابھی میں ہنسی مذاق ہوتی رہتی ہے۔ اور کبھی کبھی ہنسی مذاق ایک نیا رشتہ پیدا کر لیتا ہے۔ فوزیہ اکیلے رہتی ہے۔ اس کی امی گھر کے کام میں مصروف رہتی ہیں اور اس کی چھوٹی بہن عرشی کالج جاتی ہے۔ ایسے میں تو ڈرائنگ روم میں صرف فوزیہ اور عمران ہوں گے............ نہیں نہیں............ عمران بے حد شریف لڑکا ہے۔ میں اس کی شرافت سے اچھی طرح واقف ہوں لیکن .... کیا میں اس تعلق سے سوچنا بند کر دوں یا اسے مزید .... میرا دل کسی بھی طرح ماننے کو تیار نہیں۔ میں کسی بھی انہونی سے خود کو محفوظ رکھنا چاہتا ہوں لیکن میرے چاہنے سے کہاں کچھ ہوتا ہے۔ انسان کے اختیار میں کہاں سب کچھ ہوتا ہے۔ سب کچھ وقت کے گربھ میں چھپا ہے۔ جسے نہ میں دیکھ سکتا ہوں اور نہ کوئی دوسرا۔ جب وقت اپنے گربھ سے اس انہونی کو اگلتا ہے تو زندگی جیسے ٹھہر سی جاتی ہے یا پھر زلزلہ سا آ جاتا ہے۔ ایک ایسا زلزلہ جس میں انسان مکمل طور پر زمین دوز ہو جاتا ہے۔ اس کا وجود ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہو

جاتا ہے۔

ادھر کچھ دنوں سے فوزیہ میں تبدیلی محسوس کرر ہا تھا۔اب وہ موبائل پر بے دلی سے بات کرتی۔اب اس نے فون بھی کرنا بند کر دیا تھا اور جب میں فون کرتا مختصر سا جواب دے کرفون کاٹ دیتی۔اس کے اس رویے سے میں پریشان ہو جاتا۔میری آنکھوں کی نیند غائب ہو جاتی اور دن کا سکون غارت ہو جاتا۔دفتر میں بے دلی سے کام کرتا اور واپس کمرے میں آ کر بغیر کچھ کھائے ہی سو جاتا۔فوزیہ اپنی زبان پر حرف شکایت نہیں لاتی لیکن اس کا انداز بیان، اس کی مختصر سی گفتگو میں بہت سارے سوال پوشیدہ ہوتے جیسے وہ نہ کچھ کہتے ہوئے بھی بہت کچھ کہہ گئی ہو......

''مسٹر ساحل..........میں ڈرائنگ روم میں رکھی کوئی شئے نہیں یا آپ کی خریدی ہوئی کوئی پراپٹی نہیں جس پر اتنی دور سے بیٹھے مجھ پر جاسوسی کرتے رہیں۔پولس والی نگاہ رکھیں۔ میری بھی اپنی زندگی ہے، میری بھی کچھ خواہشیں ہیں، کچھ خواب ہیں، کچھ کرنے کا عزم ہے۔ میں دن بھر گھر پر رہتے رہتے بور ہو جاتی ہوں۔اس لئے میں نوکری کرنا چاہتی ہوں۔تا کہ میرا وقت گزر سکے اور میں اپنی تنہائی بانٹ سکوں۔ایک مہینے میں ایک سال کی زندگی نہیں جی جاسکتی۔ زندگی تو روز ایک نئے انداز سے شروع ہوتی ہے۔صبح جتنی سہانی ہوتی ہے۔شام اس سے بھی زیادہ حسین اور رات اتنی ہی رنگین۔یہ آپ نہیں سمجھ سکتے کیوں کہ ان باتوں کو سمجھنے کے لئے آپ کے پاس وقت ہے نہ وہ نگاہ، نہ وہ دماغ۔آپ صرف ایک ہی طرح سے سوچ سکتے ہیں کہ عورت ایک شئے ہے، صرف ایک شئے اور اس سے صرف ایک ہی کام لیا جاسکتا ہے۔اس کے سارے کپڑے اتار کر اس کے اندر تک عورت کو متزلزل کر دینا۔لیکن میں صرف ایک شئے بن کر زندگی گزارنا نہیں چاہتی۔میں ایک عورت کے مکمل وجود کے ساتھ جینا چاہتی ہوں۔جس میں سب کچھ میرا ہو۔میرے خواب، میری خواہشیں، میری تمنائیں اور میرا اپنا فیصلہ۔میں صرف وہ خواب نہیں دیکھ سکتی جو آپ دکھانا چاہتے ہیں۔میں صرف آپ کی خواہشوں کا احترام کرنا نہیں چاہتی اور نہ صرف آپ کے فیصلے پر سر تسلیم خم کر کے ہاں کرنا چاہتی ہوں۔آپ ہی بتایئے میں فوزیہ رحمان کہاں ہوں۔میں صرف مسز ساحل ہوں۔کیا مسز ساحل ہی میرا وجود ہے؟ میں جب اپنی

زندگی پر غور کرتی ہوں تو پاتی ہوں میرا وجود پارہ پارہ ہو کر بکھر رہا ہے۔ جب آپ کا فون آتا ہے ایک خوف سما جاتا ہے۔ آپ یہی پوچھیں گے کہ اس وقت میرے پاس کون بیٹھا ہے؟ جیسے میں چور ہوں، مجرم ہوں، دہشت گرد ہوں کہ میرے پاس کسی کو آنے کی اجازت بھی نہیں۔ بات کرنے کا حق بھی نہیں۔ ہنسی مذاق کرنے کا بھی حق نہیں تو کیا میں ایک شئے کی طرح اس گھر میں پڑی رہوں یا اپنے مکمل وجود کے ساتھ اپنی زندگی گزاروں۔ بار بار میرا ضمیر مجھے جھنجھوڑتا ہے۔ مجھ پر لعنت کرتا ہے اس لئے اب میں آپ کے ساتھ زندگی گزارنا نہیں چاہتی۔ اپنی مرضی سے جینا چاہتی ہوں۔ اپنے اس خواب کے ساتھ جو آپ کے ساتھ پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچا سکی۔ اس لئے میں نے اپنی ایک چھوٹی سی دنیا آباد کر لی ہے جس میں جی رہی ہوں اور جیتی رہوں گی۔ اس کی خوبی و خامی کے سارے تماشے مجھ سے جڑے ہیں۔ دوسرا کوئی شریک نہیں۔ میرے بعد یہ دنیا یوں ہی رہ جائے گی سب المناکیاں لئے ایک پارینہ قصے کی صورت آپ مجھ سے روزِ حشر میں پوچھ سکتے ہیں کہ میں نے ایک خواب کے لئے ایسا کیوں کیا تو میرا جواب ہوگا ——— میں نہیں چاہتی تھی کہ جب میری آنکھیں بند ہو جائیں تو آپ کے خواب کا جو قرض مجھ پر تھا مجھے قبر میں عذابوں کی صورت نہ ڈراتے رہیں۔

............❁❁❁............

ناصر ضمیر

کریسس

دروازے پر دستک لگاتار ہورہی تھی جب اُسکی آنکھ کھلی۔

وہ اُٹھا اور آنکھیں ملتے ہوئے دروازہ کھولا، دیکھا باہر کوئی نہیں تھا۔

ایک بار بس ایک بار مجھے یہ روز روز دستک دینے والا، میری نیند خراب کرنے والا مل جائے تو مزہ چکھادوں۔

ویسے بھی آج رات بھر میں سویا نہ تھا ابھی ابھی تو میری آنکھ لگی تھی۔

وہ اپنے ساتھ بڑبڑایا۔

اور پھر واپس لیٹ گیا۔ اور اپنے ناخن سے دیوار کو کُرچنے لگا جیسے دیوار میں سُراخ کرنے لگا ہو۔ وہ کل کے غیر یقینی اور حیرت انگیز واقعے کے بارے میں سوچنے لگا۔ جس نے اُسکی نیند اُجاڑ کر رکھ دی پھر دیرے دیرے اُسکی سوچ کے دائرے بڑھنے لگے اور اُسے اپنے دوستوں کے ساتھ مل کر لیا ہوا وہ فیصلہ یاد آنے لگا جو انہوں نے لگ بھگ مہینے بھر پہلے لیا تھا۔

ایک مہینہ پہلے.........

ایک سنیما ہال سے باہر آتے ہوئے وہ دوستوں سے کہنے لگا۔

کب تک آخر کب تک ہم یہ بکواس اور فرسودہ فلمیں دیکھتے رہیں گے۔ میں تو اب اُوب چکا ہوں۔

سچ کہتے ہو مانو۔

دوسرے دوست نے تائید کی۔ ان میں فحاشی اور غنڈہ گردی کے سوا بلا کیا ہوتا ہے۔

تعجب ہے ان میں دیکھائے جانے والے کرداروں میں جو سب سے بڑا غنڈہ ہوتا ہے وہی فلم کا ہیرو ہوتا ہے۔ کہانی کا تو سرے سے ہی پتہ ہی نہیں ہوتا۔

سب دوستوں نے اتفاق کیا۔

مانو کہنے لگا بس اب ہمیں اپنے ویک اینڈس کو مزید خراب نہیں کرنا چاہئے۔ ہر ویک اینڈ پر ہمیں کچھ نیا کرنا چاہئے۔

سب دوستوں نے مانو کے مشورے کا خیر مقدم کیا۔

پھر چاروں دوست اگلے ویک اینڈ پر سیر و تفریح کے لئے پارک میں پہنچے۔ پارک میں زیادہ تر عورتیں اور بچے تھے۔ بچے کھیل کود اور بھاگ دوڑ میں خوش تھے۔ اور عورتیں کہیں ہنستیں کھیلتیں نظر آ رہی تھیں۔ ہفتے بھر کے کمپنی کے تھکا دینے والے کام کے بعد انہیں پارک میں آ کر سکون مل گیا۔ مانو اور اُس کے دوست گھاس پر لیٹ گئے اور گپ مارنے لگے۔

ٹیں............ٹیں............ میسج الرٹ

مانو کے موبائیل پر میسج آئی اُس نے کچھ گنگناتے ہوئے جیب سے موبائیل نکالا۔

''غزہ میں مرنے والوں کی تعداد دو ہزار سے اُوپر مرنے والوں میں زیادہ تر عورتیں اور بچے شامل''۔

مانو کا چہرہ اُتر گیا۔

وہ اُداس نظروں سے پارک میں کھیل رہے بچوں کو دیکھنے لگا۔ اِن کے پیچھے دوڑتی بھاگتی ہوئی اُن بچوں کو آوازیں دیتی ہوئی رنگ بہ رنگی ملبوسات میں سجی عورتوں کو گھورنے لگا اور پھر اپنے ساتھ دہرانے لگا۔

کیا قصور آخر اُن بچوں اور عورتوں کا...... کیا قصور رہا ہوگا جنہیں بے رحمی سے مارا گیا۔

ارے کیا ہوا دوستوں نے پوچھا؟ تو اُس نے اپنا موبائیل فون آگے کر دیا۔ سب نے میسج پڑی اور اپنے اپنے سل فونز نکالے اور فیس بک اکونٹ پر لاگ اِن کیا اور اپنا اپنا احتجاج درج کیا۔

مانوٗتم اپنا احتجاج ثبت نہیں کروگے۔ اُس نے اپنا سر نفی میں ہلایا۔

سبھی دوست پارک سے باہر آئے اور تھوڑی ہی دیر میں سب بھول گئے۔ لیکن مانوٗ ابھی بھی اُداس تھا۔ اُس نے دوستوں سے پیچھا چھڑایا اور واپس فلیٹ میں آیا۔ شیڈول کے مطابق اگلی Saturday کو سب دوستوں نے ایک ساتھ مل کر کھانا کھانے کا پروگرام بنایا۔ ایک اچھے سے ریسٹورنٹ کا انتخاب کیا گیا اور سب دوست کھانا کھانے کے لئے چلے گئے۔

چکن منچورین و نان وغیرہ آرڈر کر کے اِدھر اُدھر کی باتیں کرنے لگے۔ مانوٗ نے اِن باتوں میں دلچسپی نہ لیتے ہوئے ٹیبل پر رکھا اخبار اُٹھایا اور ورق گردانی کرنے لگا۔

نہایت کمزور جسم والی عورت بچے کو دودھ پلا رہی تھی۔

اخبار میں کچھ ایسی ہی تصویر چھپی تھی۔

اِس سوکھی چھاتی میں سے دودھ کہاں سے نکلے گا۔ یہ بچہ پھر بھی پتہ نہیں کیوں ماں کی چھاتی چوس رہا ہے۔ اُف یہ بچہ کتنا کمزور ہے۔ اِس کی پسلیاں ایک ایک کر کے گنی جا سکتی ہیں۔ مگر اسکا پیٹ غبارے کی طرح پھیلا ہوا ہے۔ ماں بچہ اتنے کمزور جیسے دو سوکھی بڑی چھوٹی ٹہنیاں ہوں۔ اخبار میں چھپی اس تصویر کے نیچے لکھا تھا۔

''افریقہ کے کچھ دور دراز علاقوں میں غذا کی قلت کے باعث لوگ طرح طرح کی بیماریوں میں مبتلا''۔

نیوٹریشن پربلم۔

ایک لذیز خوشبو نتھوں سے گذر کر مانوٗ کے معدے تک سرائیت کرگئی۔ اُسکے سامنے لذیز کھانا رکھا ہوا تھا۔ دوستوں نے کہا کب شروع کروگے۔ کھاؤ ورنہ ٹھنڈا ہو جائے گا۔

نہیں دوستو بھوک نہیں ہے۔

ارے واہ ابھی ابھی تو کہہ رہا تھا ساتھ مل کر کھانا کھانے کا مزہ ہی کچھ اور ہے۔ اچانک سے کیا ہوگیا۔

بس میری طبعیت ٹھیک نہیں ہے۔

مانوؔ دوستوں کو وہی چھوڑ کر بھاگ کھڑا ہوا۔

اگلے ہفتے ایک دوست نے اُنہیں پینٹنگ ایگز یبیشن کی خبر سُنا دی۔ سبھی مل کر ایگز یبیشن دیکھنے کے لئے چلے گئے۔ سنتور کی دھیمی دھیمی سُریلی دُھن بج رہی تھی۔ ایک لمبے سے ہال میں اچھے خاصے پڑھے لکھے لوگ پینٹنگ ایگز یبیشن کا لطف اُٹھا رہے تھے۔ مانوؔ کے ساتھ آئے ہوئے دوست بھی دیواروں پر ٹنگی پینٹنگس کو دیکھنے میں محو ہو گئے اور مصوروں کو داد تحسین دینے لگے۔ ایک پینٹنگ کے سامنے مانوؔ اُسے دیکھتے دیکھتے کچھ یاد کرنے کی کوشش کرنے لگا۔

یہ سب کہیں دیکھا ہوا ہے۔

پینٹنگ میں ایک دریا دکھایا گیا تھا جس کے بہتے ہوئے پانی میں سے چند ہاتھ پانی سے باہر کر کے دکھائے گئے تھے جیسے وہ خود کو بچانے کی کوشش کر رہے ہوں یا پھر کسی کی مدد تلاش کر رہے ہوں۔

ہاں ہاں یاد آیا۔ مانوؔ چلایا۔

سب لوگ اُسکی طرف عجیب نظروں سے متوجہ ہوئے۔

ہاں یاد آیا میں نے نیوز میں دیکھا تھا جب کشمیر میں سیلاب آیا تھا اور گھاٹی کا بڑا شہر سمندر میں تبدیل ہوا تھا تب اِسی طرح بالکل اِسی طرح ہاتھ اُٹھے تھے خود کو...... بچانے کے لئے ......مدد مانگنے کے لئے۔

مانوؔ کے دوست پہلے تو حیران ہوئے پھر لپکے اور مانوؔ کو ہال سے باہر لے آئے۔

کیا کرتے ہو مانوؔ سبھی لوگ گھور رہے تھے۔ یہ گھاٹی بیچ میں کہاں سے آئی۔

میری بات مان لو یارو۔ اُن مصیبت زدہ لوگوں کا منظر بالکل ایسا ہی تھا۔ ہر طرف پانی ہی پانی اور......اور وہ اپنے گھروں کی چھتوں پر بے یارو مددگار ایسے ہی ہاتھ اُٹھائے پکار......بس کسی کو پکار رہے تھے۔

رہنے دو اب چلتے ہیں ایک اور دوست نے بات کاٹ کر کہا۔

مانوؔ ان سبھی واقعات کو ایک ایک کر کے یاد کر رہا تھا۔ پھر اُسے کل کا واقعہ بھی یاد آیا

جب ایک سُریلی دُھن اُس کے سل فون پر بجی۔

ہیلو مانو یار کہاں ہو آج ہمیں Our Heritage Meseum جانا ہے۔ یاد ہے نا

Yes Yes I remember...........

پھر سبھی دوست میوزیم چلے گئے وہاں پر نادر و نایاب چیزیں، پُرانے زمانے کے ملبوسات، زیورات، سکے راجہ مہاراجاؤں کی چیزیں، جنگ اور روزمرہ کی زندگی میں کام آنے والی چیزیں دیکھیں۔ سب دوست حیران ہوگئے اور پرانے وقت پر رشک کرنے لگے۔ انہی چیزوں کو دیکھتے دیکھتے جب مانو آگے بڑھا تو اُس نے دیکھا ایک شیشے کے بڑے سے (گھر) میں کسی فنکار کا بنایا ہوا ایک ماٹی کا مجسمہ جو اپنے زانوں کو سمیٹ کر اُن پے بازو رکھے ہوئے اور اپنے سر کو نیچے جُھکا کر بنایا گیا تھا۔ بالکل جیسے کوئی شخص کچھ سوچ رہا ہو۔ مانو اُسکا چہرہ گھورتا رہا اور پھر گھورتا ہی رہا۔

ایسا کیوں لگ رہا ہے یہ مجسمہ کچھ سوچ رہا ہے۔

نہیں......نہیں......یہ تو ماٹی کا بنا ہوا بالکل بے جان پُتلا ہے۔

پر......پر......یہ کچھ سوچ رہا ہے۔

یہ ممکن نہیں۔ ہرگز ممکن نہیں۔

مانو اپنے اندر اُٹھ رہے عجیب و غریب سوالوں کے طوفان کو خاموش کرانے کی ناکام کوشش کرنے لگا۔

پھر اچانک دوستوں سے کہنے لگا۔ دیکھو یہ مجسمہ کچھ سوچ رہا ہے۔

ارے کیا بکواس کر رہے ہو مانو۔ ایسا مذاق کرنا اچھی بات نہیں، خاموش رہو۔

جب مانو نہ مانا تو سب دوست اُسے میوزیم سے باہر لے آئے اور ٹھاٹھیں مارتے ہوئے ہنسنے لگے۔ مگر مانو اپنی بات پر ڈٹا رہا۔

اُف میرا سر درد سے پھٹا جارہا ہے۔ اس کل کے واقعے نے میری نیند ہی اُجاڑ کر رکھ دی۔ اُس نے دیوار کو گرچنا بند کر دیا۔ اور اُٹھ کر سر درد کی دوائی ڈھونڈنا لگا۔ دوائی لینے کے بعد وہ

اپنے ساتھ بڑبڑایا۔ کسی نے بھی میری بات کا یقین نہ کیا میں اپنا شک ضرور دور کرتا اگر میرے دوست مجھے باہر نہ لے آتے۔

اُس نے ایک نظر کمرے میں بکھری بے ترتیب چیزوں پر ڈالی۔ پھر گھڑی کی طرف دیکھا ابھی تو صرف دس ہی بجے ہیں۔ کیوں نہ میوزیم جاؤں اور اپنی یہ کوفت مٹادوں۔

او نو! آج تو سنڈے ہے میوزیم بند ہوگا۔

تو کیا ہوا۔ مانوؔ نے خود کو سمجھایا میں کوئی بہانہ کر کے اندر چلا جاؤں گا اور اپنا شک دور کردوں گا۔ ایسے تذبذب میں رہا تو میرے دماغ کی نسیں پھٹ جائینگی۔

تھوڑی دیر بعد مانوؔ Our Heritage Meseum کے گیٹ کے باہر کھڑا تھا۔ اور سیکورٹی گارڈ کو سمجھا رہا تھا۔

ارے بھیا۔ بس دومنٹ میں ابھی واپس آیا وہ کیا ہے کہ میرا ایک بیگ کل اندر ہی رہ گیا لیکن صاحب میری نوکری کا سوال ہے۔

میں یقین دلاتا ہوں میں بس یوں گیا اور یوں آیا۔ اور واپسی پر بھی تو میری تلاشی لے لینا۔ پورے میوزیم میں سناٹا چھایا ہوا تھا۔ مانوؔ اپنے قدموں کی چاپ خود ہی سُن رہا تھا۔ کاری ڈور میں چلتے چلتے اُسکا دل زوروں سے دھڑک رہا تھا۔ پھر وہ اُس شیشے کے (گھر) کے قریب پہنچا اُسے لگا واقعی مجسمہ اپنے سر کو نیچے کیئے ہوئے کچھ سوچ رہا ہے۔

ارے بتادو وہ لرزتی زبان سے مجسمے سے پوچھنے لگا۔

ک......کیا؟......کیا؟......سوچ رہے ہو۔ بتاؤ نا آخر کیا سوچ رہے ہو۔

اپنے بارے میں یا پھر اِس دنیا کے بارے میں، تمہیں غمِ ہستی ہے یا پھر غمِ جہاں......

خود کے بارے میں سوچ رہے ہو یا پھر ہم جیسے خراب حالوں کے بارے میں۔ آخر تمہاری سوچ کا مرکز کیا ہے۔ خُدا، انسان، مذہب یا سیاست۔

بتاؤ نا آخر کیا سوچ رہے ہو۔ کیا سوچ رہے ہو۔

اُس جنگ سے بھی زیادہ بھیانک دہشت کے بارے میں جو ہمارے اندر ہے یا اُس

بارود کے ڈھیر کے بارے میں جس پر ہم سب بیٹھے ہوئے ہیں اور جو کبھی بھی پھٹ سکتا ہے یا پھر 09/11، یوکرین، عراق یا برما کے بارے میں یا Ebola کی جیسی مہلکی بیماری کے بارے میں جس کی موت سے موت بھی کانپ اُٹھتی ہے۔ اُن بے بس کمزور دوشیزاؤں کے بارے میں جنہیں ہوس کا شکار بنایا جاتا ہے یا پھر اُن سادہ طبیعت لوگوں کے بارے میں جنہیں مذہب کے نام پر لڑوایا جاتا ہے۔ غزہ میں مارے جانے والے بے گناہوں کے بارے میں یا پھر کشمیریوں کی بدنصیبی کے بارے میں۔ یا پھر اُن موت کے سایوں کے بارے میں جو ہمارے اُوپر گلوبل وارمنگ، سیکولونز، یا سونامی کی صورت میں ہمارے اُوپر منڈلارہے ہیں۔ بتاؤ نا آخر کیا سوچ رہے ہو دیکھو بتادو ورنہ...... ورنہ میں...... یہ کہہ کر مانوؔ نے لکڑی کا بنا ہوا قدیم زمانے کا ایک شمع دان اُٹھایا اور شیشے کے (گھر) پر زور سے مار دیا۔ شیشہ چکنا چور ہو گیا دفعتاً میوزیم کے سارے سائرن بج اُٹھے۔ میوزیم کی حفاظت پر مامور سبھی گارڈز دوڑتے ہوئے اندر آ گئے۔ پکڑلو پکڑلو اُس چور کو ایک سیکورٹی گارڈ نے دوسرے گارڈز کو چلاتے ہوئے ہدایت دی اور اُنہوں نے مانوؔ کو پکڑ لیا۔

چھوڑ دو...... چھوڑ دو...... مجھے......، مجھے اس سے کچھ پوچھنا ہے۔

مانوؔ خود کو چھڑانے کی ناکام کوشش کرنے لگا۔

پھر اچانک مانوؔ چلانے لگا، زور زور سے قہقہے مارنے لگا۔

دیکھو...... دیکھو...... ہا ہا ہا......

سیکورٹی گارڈز مانوؔ کو گھسیٹ کر لے جا رہے تھے پر مانوؔ نے دیکھا مجسمے میں دھیرے دھیرے حرکت ہو رہی ہے اور مجسمہ اپنا سر دھیرے دھیرے اوپر اُٹھا رہا ہے۔

........❀❀❀........

❁.......... طارق شبنم

ٹھنڈا جہنم

وشال کو جب ہوش آیا تو اس نے اپنے آپ کو ایک سنسان جگہ پر برف میں دھنسا ہوا پایا۔ شدید ٹھنڈ سے اس کے ہاتھ پیر شل ہو چکے تھے، جسم کا انگ انگ ایسے درد کی شدت میں ڈوبا تھا جیسے اس کا سارا خون نچوڑ لیا گیا ہو۔ اس نے غیر شعوری طور جسم کو حرکت دی۔

''ہائے میرا اگن......''

جسم پر بندھے پاوچ کی طرف دھیان جاتے ہی اس کے مُنہ سے بے ساختہ نکلا۔ پریشان ہو کر جھنجھلاہٹ میں اِدھر اُدھر دیکھنے کے بعد اس نے اٹھنے کی کوشش کی لیکن سخت نقاہت اور کمزوری کی وجہ سے اٹھ نہ سکا...... کچھ لمحوں کے بعد اس کے اوسان بحال ہونے لگے، برف باری اگر چہ اب تھم چکی تھی اور سورج کی روشنی میں بھی قدرے اضافہ ہو چکا تھا لیکن سانس لینے میں دشواری ہو رہی تھی۔ چاروں اور ہیبت ناک خاموشی چھائی ہوئی تھی، دور دور تک کسی آدم زاد کا شائبہ تک نظر نہیں آتا تھا۔ ارد گرد کا جائیزہ لینے کے بعد اپنے آپ کو موت کے منہ میں دیکھ کر عالم یاس واضطراب میں نیم مردہ جسم کو حرارت پہنچانے کے لئے اس نے پاوچ میں بندھی ڈبہ بند خشک غذا کے دانے نکالے اور انہیں چباتے ہوئے گزرے ہوئے واقعات کو یاد کرنے لگا۔

آج صبح سے ہی چل رہی یخ بستہ زمستانی ہواؤں کی خنکی میں اضافہ ہوتا جا رہا تھا۔ آسمان پر گہرے کالے بادل چھائے ہوئے تھے، روشنی اتنی کم تھی کی دن کے گیارہ بجے بھی شام کا گمان ہوتا تھا۔ عجیب وحشت بھری پھنکار ہر سو گونج رہی تھی۔ ماحول کی اس ایکا ایکی تبدیلی نے

وشال پر عجیب سی کیفیت طاری کر دی تھی اور وہ سوچوں میں گم سہما سہما برف سے بنے بنکر میں روشن دان سے آسمان کی اس خوفنا کی کو تک رہا تھا کہ آفیسر کی بارعوب آواز اس کی سماعت سے ٹکرائی۔

''وشال۔''

''لیس سر۔''

''انی پرابلم۔''

''نو سر۔''

''گڈ.....ہوشیاری سے ڈیوٹی کرو تا کہ ہمارے علاقے میں کوئی پرندہ بھی پر نہ مار سکے۔''

''لیس سر۔''

وشال نے سلوٹ بجاتے ہوئے کہا۔آفیسر دوسری چوکیوں میں بھی سرسری نظر مار کر جلد ہی واپس اپنی بارک میں جا چھپا تو وشال مونگ پھلی کے دانے چباتے ہوئے بنکر میں موجود اپنے ساتھی جو انگیٹھی میں تیل ڈال ڈال کر بنکر کو گرم رکھنے کی کوشش میں تھا، سے مخاطب ہوا۔

''راج......یہ صاحب آج کیسی بات کرتا ہے، یہاں سالا پرندہ کہاں سے آئے گا؟.....تو نے یہاں کبھی کسی پرندے کو دیکھا ہے؟''

''صاحب نے خواب میں کسی کبوتری کو دیکھا ہوگا...... ہاہاہا.....چل وشال ایک شگریت دیدے۔''

راج مذاق کے انداز میں کہتے ہوئے ہنسی سے لوٹ پوٹ ہو گیا۔

اس نے راج کی طرف سگریٹ بڑھایا اور خود بھی سگریت سلگا کر روشن دان سے باہر جھانکتے ہوئے گہرے سوچوں میں ڈوب گیا۔سطح سمندر سے ہزاروں فٹ بلندی پر واقع اس خوفناک جگہ پر دور دور تک زندگی کے آثار موجود نہیں تھے۔مٹی نہ پانی، درخت نہ پرندے، چرندے نہ درندے اور کیڑے نہ مکوڑے۔غرض یہاں کوئی بھی حشرات الارض موجود نہیں تھا۔یہاں تک کی سورج کی روشنی بھی کم ہی دیکھنے کو ملتی تھی۔ٹھنڈ اتنی شدید کہ گرم پانی کا گلاس منہ تک

لیتے لیتے جم جاتا تھا اور ہوا اتنی کم کہ ایک صحت مند انسان کو بھی اکثر سانس لینے میں دشواری ہوتی تھی، جبکہ زندہ رہنے کے لئے آکسیجن کے سلنڈر استعمال کرنے پڑتے تھے۔ سرتاپاؤں مخصوص قسم کے گرم ملبوسات پہننے کے باوجود ٹھنڈ کی سوئیاں جسم میں چُبھ جاتی تھیں اور جسم اور سانس کا رشتہ برقرار رکھنے کے لئے ہر پل انگیٹھی کے ساتھ چپک کے رہنا پڑتا تھا۔ کھانے پینے اور دیگر ضروریات کے لئے جمے ہوئے برف کو چولہا جلا کر پگھلانا پڑتا تھا جبکہ پاخانہ جانے کے بعد شریر کو پانی سے نہیں بلکہ مٹی کے تیل یا ڈیزل وغیرہ سے صاف کیا جاتا تھا کیونکہ جسم پر لگی ناپاکی پل بھر میں جم جاتی تھی۔ اس طرح ایک محافظ پر ہر روز لاکھوں روپے کا خرچہ آتا تھا۔

وشال جو ایک ہونہار تعلیم یافتہ نوجوان تھا، کے ذہن میں اکثر یہ سوال گونجتا رہتا تھا کہ ترقی اور آپسی مفاہمت کے اس دور میں آخر اس خطرناک بے رحم جگہ، جہاں ہر پل وحشت اور ویرانی باہوں میں باہیں ڈالے اونگھ رہی ہوں، انساں کے سر پر موت کے بھیانک سائے رقصاں ہوں، کروڑوں روپیوں کے زیاں کے ساتھ سینکڑوں محافظوں کو کس لئے رکھا گیا ہے؟ جب کہ دیش واسیوں کو اچھی طبعی، تعلیمی اور دیگر ضروری سہولیات ابھی بھی میسر نہیں ہیں اور لاکھوں لوگ روٹی کپڑا اور سروں کے اوپر چھتوں کے لئے ترس رہے ہیں...... سرحد پر ان کے مد مقابل دوسرے دیش، جس کی مالی حالت اس ملک سے بھی دگرگوں ہے اور عوام غربت، بھوک اور افلاس کی چکی میں پس رہے ہیں، کے محافظ بھی اسی طرح رقوم کے زیاں کے ساتھ گھٹ گھٹ کے ایک ایک پل کے کاٹ رہے تھے۔ بظاہر وہ اپنے اپنے دیش کی محافظت پر وہاں موجود تھے لیکن وشال کو وہاں کبھی دیش کے لئے کوئی خطرہ نظر نہیں آیا تھا، نہ ہی دونوں اطراف کے محافظوں کے درمیاں کبھی کوئی لڑائی جھگڑا ہوا تھا اور نہ ہی بظاہر کوئی دشمنی نظر آرہی تھی۔ اور تو اور موقعہ ملنے پر دونوں اطراف کے محافظ آپس میں ہائے ہیلو بھی کرتے تھے اور آنکھوں ہی آنکھوں میں ایک دوسرے سے یہ سوال بھی پوچھ لیتے تھے کہ آخر جان جوکھم میں ڈال کر موت کی اس خوفناک وادی میں ہم کس مقصد کے لئے بیٹھے ہیں؟؟؟ لیکن اس چُبھتے سوال کا جواب کسی کے پاس نہیں تھا۔

وشال سوچ فکر کے اتھاہ سمندر میں گم دوربین کے سہارے سرحد کی نگرانی میں مصروف تھا کہ آسمان سے اچانک برف کے بڑے بڑے گالے گرنے شروع ہوگئے۔ یہاں برف گرنا اگرچہ کوئی نئی بات نہیں تھی لیکن آج موسم کے تیور کچھ ایسے خوفناک تھے کہ برف باری شروع ہوتے ہی یہاں تعینات جوانوں اور افسروں میں فکر وتشویش پیدا ہوگئی ......دیکھتے ہی دیکھتے برف کی شدت میں اضافے کے ساتھ ساتھ تیز ہوائیں چلنے لگیں اور برفیلی طوفان سونامی کی مانند خوفناک رقص کرنے لگا۔ موسم کا یہ قہر انگیز روپ دیکھ کر خطرے کو بھانپتے ہوئے آفیسروں نے اپنی ہائی کمان کو مطلع کیا اور ریڈ الرٹ کا اعلان کرتے ہوئے کسی بھی خطرے کا مقابلہ کرنے کے لئے تیار رہنے کی ہدایات دیں۔ تمام جوانوں میں ایسی کھلبلی مچ گئی جیسے جنگ کا بگل بج گیا ہو۔ دفعتاً تیز ہواؤں کی رفتار میں اور اضافہ ہوا جس کے ساتھ ہی بنکر اور چوکیاں تہس نہس ہونے لگیں جس سے افسروں اور جوانوں میں خوف وہیبت کی کپکپی اور بدحواسی چھا گئی اور وہ بے بسی کی حالت میں جان کی امان پانے کے لئے اوپر والے کو یاد کرتے ہوئے ادھر اُدھر دوڑنے لگے۔ تیز ہواؤں نے جلد ہی طوفانی رخ اختیار کرلیا جبکہ دوسری طرف تعینات محافظوں کی چوکیوں میں شور غل بلند ہوگیا اور ان کا ساز وسامان تنکوں کی طرح ہوا میں اڑنے لگا۔ دوسری طرف کا یہ براحال دیکھ کر اور نہ جائے ماندن نہ پائے رفتن والی صورت حال سے پریشان سارے جوان اور آفیسر ایک جگہ جمع ہوکر صلح مشورہ کرنے لگے لیکن انہیں اتنی مہلت نہیں ملی ......یک بار برف کا ایک بہت بڑا تودا طوفانی رفتار سے آیا اور سرحدوں کی تمیز کئے بغیر دونوں طرف کی چوکیوں اور بارکوں کو ملیامیٹ کرکے لے گیا۔

وشال مونگ پھلی کے دانے چباتے ہوئے بہت دیر تک گزرے ہوئے کربناک واقعات کو یاد کرتا رہا......جب جسم میں تھوڑی توانائی پیدا ہوئی تو اٹھ کر دیرے دیرے چند قدم ادھر اُدھر چل کر چاروں اور نظریں دوڑائیں۔ کچھ دوری پر اس کو برف پر بیٹھے کچھ انسانی ہیولے نظر آئے۔ وہ بھاری قدموں سے برف کو چیرتے ہوئے ان کے نزدیک پہنچا تو دیکھا کہ اس کے کچھ ساتھی برف میں پھنسے کراہ رہے تھے۔ اس نے ہمت سے کام لے کر ایک ایک کرکے ان کو نکالا۔ ایک

دوسرے کو دیکھ کر ان کی جیسے جان میں جان آ گئی۔ وہ مونگ پھلی کے دانے چباتے اور بیڑی پیتے ہوئے دم سنبھالنے لگے۔ مخصوص قسم کے گرم ملبوسات زیب تن ہونے کی وجہ سے برف کا پانی ان کے جسموں کو چھو نہیں سکا تھا اور نہ وہ بھی برف کی طرح جم گئے ہوتے۔ کچھ دیر دم سنبھالنے اور صلاح مشورہ کرنے کے بعد وہ اپنے دوسرے ساتھیوں کو تلاشنے نکلے۔ ان کی یہ کوشش رنگ لائی ایک ایک کر کے ان کے درجن بھر ساتھی مل گئے جن میں سے کچھ زخمی اور کچھ بے ہوشی کی حالت میں تھے۔

''وہ دیکھو دشمن کے جوان ہمارے علاقے میں گھس آئے ہیں......وہ میجر صاحب کو اٹھا کر لے جا رہے ہیں۔''

ساتھیوں کو تلاش کرتے کرتے وشال کی نظر اپنے آفیسر پر پڑی جسے دشمن کے جوان بازوؤں سے پکڑ کر لے جا رہے تھے۔

''چلو جلدی......ہم ان کے گندے ارادوں کو ہرگز کامیاب نہیں ہونے دینگے۔''

وشال کو جلد ہی اپنا فرض یاد آ گیا......انسان جب کسی منجھدھار پر ہو تو دونوں کناروں پر نظر رکھنی پڑتی ہے، سو وشال نے بھی فوراً حکمت عملی طے کر کے کچھ جوانوں کو زخمی اور بے ہوش ساتھیوں کی محافظت پر رکھا اور خود چند جوانوں کے ہمراہ بالکل نہتے ہی آفیسر کو دشمن کے چنگل سے بچانے کی مہم پر نکل گیا......کچھ دور جا کر انہوں نے دیکھا کہ دشمن نے ایک بڑا خیمہ نصب کیا ہے اور ان کے درجنوں جوان جن میں سے کچھ مسلح بھی تھے، پریشانی کی حالت میں اِدھر اُدھر دوڑ رہے ہیں۔ دشمن کی اس حرکت سے اس کا خون کھول اٹھا اور چہرا غصے سے تمتمانے لگا۔

''تمہاری بھلائی اسی میں ہے کہ میجر صاحب کو چھوڑ دو اور جلدی سے ہمارا علاقہ خالی کر کے جاؤ......''

وشال نے جان کی بازی لگا کر انہیں اونچی آواز میں للکارتے ہوئے کہا۔

''آپ کے میجر صاحب اندر تمبو میں ہیں......''

دشمن کے ایک جوان نے اس کے دھمکی آمیز لہجے کا نوٹس لئے بغیر نرم لہجے میں کہا۔ کچھ

لمحے سوچنے کے بعد وہ خیمے کے اندر داخل ہوئے تو ان کا آفیسر کمبل میں لپٹا لکڑی کی چار پائی پر دراز تھا۔ اپنے کچھ جوان بھی اس کے اردگرد موجود تھے جبکہ دوسری طرف کا آفیسر، جس کے چہرے پر داڑھی تھی، بھی ایک چار پائی پر شدید مضروبیت کی حالت میں درد سے کراہ رہا تھا۔ وہاں جل رہی کئی انگیٹھیوں سے زندگی کا احساس ہو رہا تھا۔ دراصل دوسری طرف کے محافظ ایک چوکی سے وہ خیمہ اور کچھ ساز و سامان نکالنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔

''سر......ابھی ہمارے پانچ جوان لاپتہ ہیں اور دو کی موت ہو چکی ہے۔''

دوسری طرف کے ایک محافظ نے حواس باختگی کے عالم میں اندر داخل ہو کر پُرنم آنکھوں سے اپنے زخمی آفیسر کو خبر دی۔

''ورنہ یہاں زندہ ہی کون ہے؟''

آفیسر خود سے بڑبڑایا۔

''سر؟''

''رسکیو آپریشن جاری رکھو اور لاپتہ جوانوں کو ڈھونڈنے کی پوری کوشش کرو......''

آفیسر نے نخیف سے لہجے میں کہا۔

''لیس سر۔''

''سر ہمارے کیول دو جوان لاپتہ ہیں، باقی سب مل گئے۔''

وشال کے ایک ساتھی نے بھی اپنے آفیسر کو بتایا۔

''سر......یہ لوگ ہمارے علاقے میں گھس آئے ہیں''۔

وشال نے آفیسر کو خبردار کرنے کے غرض سے کہا لیکن آفیسر جو اسوقت نیم بے ہوشی کی حالت میں تھا کوئی جواب نہیں دے سکا۔

لیکن دوسرے طرف کے ایک محافظ نے غصے بھرے لہجے میں کہا۔

''یہ تمہارا نہیں ہمارا علاقہ ہے''۔

''یہ جھوٹ ہے، آپ لوگ ہمیں اسطرح دھوکہ نہیں دے سکتے۔''

وشال نے ترکی بہ ترکی جواب دیا ۔ دونوں طرف کے محافظوں میں تو تو میں میں شروع ہوگئی، حالانکہ اب یہ ثابت کرنا کہ کون کس کا علاقہ ہے پانی پر پانی تحریر کرنے کے مترادف تھا کیوں کہ اب یہاں کوئی نشان نہیں بچا تھا......نہ کوئی کھمبا......نہ کوئی جھنڈا......نہ کوئی لکیر......چاروں اور برف کے اونچے اونچے خوفناک ٹیلے نظر آرہے تھے جو چیخ چیخ کر اپنی بادشاہت کا اعلان کررہے تھے۔ جب بات بڑھنے لگی اور محافظ اپنے اپنے دیش کی حفاظت کے لئے مرنے مارنے پر اتر آئے تو مضروب داڑھی والے آفیسر، جسے سانس لینے میں سخت تکلیف ہورہی تھی نے نخیف سے لہجے میں اپنے جوانوں سے مخاطب ہوکر کہا۔

''یہ ہمارا علاقہ نہیں ہے''۔

آفیسر کی بات سن کر اس کے ماتحت جوان ہقابقا ہوکر رہ گئے۔

''ساتھیو...... مرتے وقت کوئی جھوٹ نہیں بولتا......میں سچ کہتا ہوں، یہ سب دھوکہ ہے فریب ہے......یہ محض جھوٹی انا کی تسکین کا مسئلہ ہے......ورنہ یہ ٹھنڈا جہنم کسی انسان کا علاقہ نہیں ہوسکتا......کبھی نہیں.....دس از نو...نو مینز لی لی......''

بات پوری ہونے سے پہلے ہی آفیسر کی آواز ہمیشہ ہمیشہ کے لئے خاموش ہوگئی۔

............✿✿✿............

نقد و نظر

ڈاکٹر الطاف انجم

محمد عبداللہ منتظرؔ کی شعری کائنات

ہم عصر کشمیری شاعری کے اُفق پر جو شعرائے کرام اپنی منفرد تخلیقی اساس کے طفیل اپنا تعارف کرا چکے ہیں اُن میں محمد عبداللہ منتظر کا اسمِ گرامی قابلِ احترام ہے۔ خودنمائی کے احساس سے بے نیاز و بے پرواہ منتظرؔ صاحب گردشِ ایام کی تلخی اور شورشِ دوران کی عدمِ توجہی کے شکار تو نظر نہیں آتے لیکن شاعرانہ مزاج کی حساسیت نے انہیں غیر شعوری طور پر متاثر کیے بنا نہیں چھوڑا۔ یوں تو وہ اپنی شعری کائنات کی تعمیر و تشکیل میں تصوراتِ حسن و عشق کے اینٹ گارے کو کام میں لاتے ہی ہیں لیکن اسلوبِ بیان کی نزاکت و نفاست اور لہجے کی شائستگی و شیفتگی اِن کے کلام کو مزید پُر اثر اور مہذب بناتے ہیں۔ آج کے اس ابلاغی اور تشہیری سماج کے تناظر میں منتظر صاحب کی شخصیت کا ایک مخفی پہلو اُس وقت منکشف ہوتا ہے جب انہیں ہر کوئی جاننے والا حسرتؔ کے مندرج شعر کے مصداق چکی کی مشقت کے ساتھ ساتھ مشقِ سخن میں مصروفِ عمل پاتا ہے

ہے مشقِ سخن جاری، چکّی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے حسرتؔ کی طبیعت بھی

گویا وہ ستائش کی تمنا اور صلے کی پرواہ کیے بغیر اپنے مافی الضمیر کو نہایت ہی فنی و جمالیاتی دروبست اور لسانی و ثقافتی شعور و ادراک کے ساتھ حرف و صوت میں منقلب کرتے رہتے ہیں۔

آج کے زمانے کی سستی شہرت کا یہ عالم ہے کہ شاعر وادیب کو کلام پر غور وفکر سے زیادہ مواد کو کاغذ پر انڈیلنے کی فکر دامن گیر رہتی ہے اور اِس طرح وہ لکھنے سے زیادہ چھپنے اور سستی شہرت حاصل کرنے کا خواہش مند رہتا ہے۔ وہ اپنی خواہشات کی نیلم پری کو ہر آن اپنے پہلو میں دیکھنا چاہتے ہیں لیکن اُس کی تحصیل کے لیے قدم قدم پر جس تدبر و تفکر کی ضرورت پڑتی ہے وہ اس دور کے کم ہی تخلیقی فن کاروں کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ منتظر صاحب کے بیشتر اشعار علامت و استعارے کے بوجھ سے عاری نظر آتے ہیں اور اس طرح اس نوعیت کے کلام نے اِن کو عوام و خواص دونوں میں مقبولیت عطا کی ہے

یم سند لولن بوہا چھنراوس ہے ہے تم مشراوس بوئے
دل تمبلاوت اڑہ وتِ تراوس ہے ہے تم مشراوس بوئے
یاون میونوی داوس لوگن سرِ راہ ترارتھ کورنس فان
اندری لولن بوہا ززراوس ہے ہے تم مشراوس بوئے

اس طرح کے سادہ اور پُر لطف اندازِ بیان سے منتظر صاحب کے شاعرانہ قد و قامت کا شناخت نامہ تیار کیا جا سکتا ہے۔ واقع یہ ہے کہ دورِ حاضر اپنی قیامت زدہ چالوں کی وجہ سے شکست و ریخت کا تماشا دیکھ رہا ہے، ہر کوئی شے اپنے وجود پر سوالیہ نشان کھڑا کرتی ہے کہ ہر آن بدلتی دنیا میں اس کی اہمیت و افادیت کیا ہے؟ ہمارا مروجہ اقداری نظام ہر گزرتے دن کے ساتھ تغیر و تبدل سے ہم کنار ہو رہے ہیں، سائنسی انکشافات اور ایجادات کے زائیدہ اطلاعاتی تکنالوجی کی روز افزوں محیر العقول ترقی نے انسان کے اندازِ فکر کو بھی بدل کر رکھ دیا، نیز تفنن طبع کے متعدد ذرائع کی دستیابی نے ایک عام انسان کے جمالیاتی معیار و مزاج کو بھی شدید متاثر کیا ہے۔ آج کی اس مابعد جدید ثقافتی صورتِ حال نے سابقہ مہابیانیوں کے استرداد کا سامان فراہم کرتے ہوئے ثقافتی متون بالخصوص ادبی تخلیقات میں مقامی اقدار و روایات اور میلانات و رجحانات کو مقدم ٹھہرانے کی طرح ڈالی ہے۔ ان اثرات کے تحت تخلیق کے طرزِ اظہار و اسالیبِ بیان بھی متاثر ہوئے۔ اس طرح تخلیق کاروں نے مبہم اور استعاراتی انداز کے مقابلے میں

راست بیانیہ کو ترجیح دی۔ آج کا انسان ہلکے پھلکے انداز میں کسی بھی ذرائع سے محظوظ ہوسکتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ادب فہمی کے سنجیدہ عمل کے لیے آج کے انسان کے پاس نہ وقت ہے اور نہ اس کی ضرورت۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ سنجیدہ اور معیاری ادب لکھنے اور پڑھنے والے مفقود ہوگئے بلکہ اُن کا اپنا ایک حلقہ ہے لیکن زمانے کے سرد و گرم کو ملحوظ رکھتے ہوئے آج کا شاعر اپنی شاعری پر استعارہ، ابہام، اساطیر، علامت، وغیرہ شعری وسائل کے دبیز پردے ڈالنا نہیں چاہتا بلکہ وہ سادہ و سلیس اندازِ بیان اختیار کر کے اپنے قاری کے پاس پہنچنا چاہتا ہے۔ محمد عبداللہ منتظر کا تعلق شعرائے کرام کی اِسی قبیل سے ہے جو اپنے قاری سے بذریعہ شاعری مصافحہ اور مکالمہ قائم کرنا چاہتے ہیں

زہرِ الماس چاونس شاباس منز — پانہ عاشن بو تھاونس عذابس منز
ژلہ کوتاہ چھس بو گرد آبس منز — چان دوررن کرنس نیم بسمل

محمد عبداللہ منتظر نے مذکورہ بالا اشعار میں عشق کی جن کیفیات کا اظہار کیا ہے اس سے یہی مترشح ہوتا ہے کہ یہ اُن کے ذاتی تجربات واحساسات ہیں۔ اِن اشعار میں جو کسک اپنی تمام تر جہات اور پہلوؤں کے ساتھ محسوس کی جاتی ہے، وہ منتظرؔ کے عشقیہ باطن کا ایک ایسا خوب صورت آئینہ ہے جس میں کوئی بھی عاشق اپنا عکس دیکھ سکتا ہے۔ اِن کے عشق کی ثنویت کا عالم یہ ہے کہ اس میں وصال سے زیادہ ہجر کی مختلف ابعاد جلوہ افروز ہوتی ہیں۔ انہوں نے عشق تو کیا لیکن وہ اپنی کیفیات اور پہلوداری کی بنیاد پر ارضی اور جسمانی عشق سے ایک فاصلے پر قائم ہے جہاں بوسہ و کنار کے بجائے ہجر نصیبی کی ایک الگ دنیا آباد ہے۔ اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ عشق کی تپش کو اِن کے کلام میں دو سطحوں پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اول یہ کہ عشق مشرقی شاعری بشمول کشمیری شاعری کا ایک محبوب اور مرغوب موضوع رہا ہے اور شاعری چوں کہ لطیف اور حسین خیالات اور جذبات کے فن کارانہ اور مترنّم اظہارِ بیان کا نام ہے اس لیے یہ عشق اپنی مختلف جہات کے ساتھ ان کی شاعری میں روایت کی پاسداری کے تحت در آیا ہے۔ دوسرے یہ کہ شاعر کی زندگی کسی نہ کسی سطح پر عشق کے جذبہ واحساس سے سرشار ہوئی ہوگی، اُس کے خیال نے کبھی لطیف و نفیس

انگڑائی لی ہوگی، وہ بھی کبھی لب ورخسار کی طلسماتی خنکیوں کا شکار ہوا ہوگا، اُس نے بھی کبھی کسی موڑ پر کسی کے ناز وغمزہ کے سامنے سرِ تسلیم خم کیا ہوگا۔ان حالات میں یقیناً یہ کہا جا سکتا ہے کہ جذبۂ عشق شاعر کی زندگی کے ایک انسلاکاتی اور نامیاتی وجود کی حیثیت رکھتا ہے۔

زیرِ نظر شعری مجموعہ میں منتظرؔ نے نعتیہ کلام پیش کر کے آنحضرت رسول اللہ ﷺ کی خدمت میں اپنے گلہائے عقیدت بھی پیش کیے ہیں۔ مسلمان ہونے کی حیثیت سے نعتیہ کلام پیش کرنا ہر شاعر کے ازلی ذوق وشوق میں شامل ہوتے ہیں۔محمد عبداللہ منتظرؔ اس اعتبار سے لائقِ تحسین ہیں کہ انہوں نے حتی المقدور نہایت ہی ادب واحترام اور تزک واحتشام کے ساتھ بحرِ عقیدت میں ڈوب کر آقائے نامدار، خاتم المرسلین، رحمۃً للعالمین، شفیع المذنبین اور شافیٔ محشر حضرتِ محمدِ عربی ﷺ کی خدمتِ اقدس میں حرف وصوت کے نذرانے پیش کرنے کی سعادت حاصل کی ہے؎

چھُ برحق نورچی برکت رسولِ محترم سونوی
چھُ بے شک پوشہ وین ارزت رسولِ محترم سونوی
یوٗ ہے اول یوٗ ہے آخر یوٗ ہے ظاہر یوٗ ہے باطن
چھُ خمل انبیا سر خطہ رسولِ محترم سونوی
چھ بخشان زندگی ہند حق غلامن تے سیاہ فامن
یتیمن بے کسن فرحت رسولِ محترم سونوی

منتظرؔ نے اپنی نعت میں جنابِ رسول محترم ﷺ کے شکل وشمائل اور کردار وگفتار کا خاکہ مندرج اشعار میں کھینچنے کی جو کوشش کی ہے، قاری اسے داد وتحسین سے نوازے بغیر رہ ہی نہیں سکتا۔

اچھو وچھم سہٕ گل بدن کتھن تمس چھِ گل ہران
پکان سہٕ یام سرحدن وتن تمس چھ گل ہران
فدا تمن چھِ کائناتِ مدح تسند چھُ شش جہات
ملک تمس چھِ منتظرؔ خطن تمن چھِ گل ہران

منتظرؔ نے حتی المقدور اپنی شاعرانہ ہنرمندی کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے مدحتِ رسولِ کونین ﷺ کے معاملے میں کفایتِ لفظی اور تقلیلِ لفظی کا بھرپور مظاہرہ کرنے کی کوشش کی ہے، یہی اُن کے شاعرانہ وجود کا فنی اختصاص ہے جو بحیثیتِ شاعر انہیں صحت مند شناخت فراہم کرنے کے لیے کافی وشافی ہے۔ ساقیٔ کوثر ﷺ کے ساتھ منتظرؔ جس نوعیت کی عقیدت کا اظہار کرتے ہیں وہ ہر ایک مسلمان کے لیے قلبی اور ذہنی تسکین وتشفی کا سامان بھی میسر کرتا ہے۔ منتظرؔ اپنے احتیاجات کو آپ ﷺ کی بارگاہ میں بیان کرنے کے کسی بھی موقع کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے ۔

انزرایہ اگر نیائے بس انزرایہ نبی میون
عرشس ژلان تھترائے تھوان پایہ نبی میون
چھے بے کسن بڈ آش تھوِ سہٕ گاش گٹن منز
غمگین دلن آخر فقط رنزہ ناویہ نبی میون

سنجیدہ عوامی اور ادبی حلقوں میں منتظرؔ صاحب کی مقبولیت کے لیے اُن کی ایک نظم موسوم بہ ''الوداع اے ماہِ رمضان الوداع'' خاص درجہ رکھتی ہے۔ اس نظم میں جہاں ایک طرف انہوں نے رمضان المبارک کے اختتام پر ہر روزہ دار کے پاکیزہ جذبات واحساسات کو تخلیقی سطح پر لسانی سہارا دینے کی کوشش کی ہے، وہیں دوسری جانب ایک روزہ دار کی کوتاہیوں اور کمزوریوں کے مقابلے میں حضرت ربِ ذوالجلال جلہ شانہٗ کی بے پایاں رحمت ومغفرت اور قدرتِ کاملہ کو بھی بیان کرنے کی عمدہ کوشش کی ہے۔ مذکورہ نظم کے چند اشعار کا حوالہ یہاں پر بے جا نہ ہوگا ۔

افسوس از گوہم جدا اے ماہِ رمضان الوداع
تھدہ شانہ کیاہ چھیو برکتھا اے ماہِ رمضان الوداع
آخر چھِ اُس ساری بشر بڈ سند چھُ شوبان در گزر
ربِ سنز ژہ اوسکھ رحمتھا اے ماہِ رمضان الوداع

مختلف شعری اصناف میں طبع آزمائی کرتے ہوئے جہاں ایک طرف منتظرؔ نے اپنے

فنی اور تکنیکی ارتکاز کا مظاہرہ کرتا ہے وہیں دوسری جانب اپنے منفرد جذبات اور موضوعات کو اپنی ماہئت کے اعتبار سے اُسی صنفِ سخن کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ جذبات اعلیٰ طریقے سے لسانی وسائل سے منصۂ شہود پر آسکتے ہیں۔ یہاں پر میری مراد اُس نکتے کی طرف ہے جس میں موضوعی اور ہئیتی اعتبار سے اصناف کا تعین کیا جاتا ہے جیسے نعت کے لیے نظم، آہ و بکا اور درد و فغاں کے لیے مرثیہ، مدح سرائی اور مبالغہ آمیزی کے ساتھ کسی کی تعریف و توصیف کے لیے قصیدہ، حسین و دلکش اور داخلی اظہار بیان کے لیے غزل، طویل اخلاقی اور پند و نصائح پر مشتمل قصوں کے بیان کے لیے منثوی کا فارم مجموعی طور پر مخصوص ہے۔ اسی طرح صنفِ رباعی کے لیے حکیمانہ، عشقیہ اور اخلاقی مضامین کو بیان کرنے کی روایت ہے لیکن اس صنف میں طبع آزمائی کرنا ہر کس و ناکس کی بات نہیں ہوتی ہے کیوں اس کے چوتھے مصرعہ میں شاعر اپنا کلیجہ نکال کے رکھ دیتا ہے اور یہیں پر ایک شاعر کا امتحان لیا جاتا ہے۔ مجھے یہاں پر یہ رقم کرتے ہوئے طمانیت کا احساس ہو رہا ہے کہ منتظر صاحب نے بھی اس شوخ صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی ہے۔ انہوں نے اپنی رباعیات میں دنیا کی بے ثباتی کے موضوعات کو انگیز کیا ہے نیز حمدیہ اور نعتیہ مضامین کو بھی رباعی کے قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ چند رباعیاں آپ بھی دیکھیے

بہ ہر کس آخرس دنیا چھ ُتراون　　ہنا کر غور یتِ سوروی چھُ تراون
یہ محفل چھُک سجاوان رات کیو دوہ　　سو دنیا سیت پزٕہی یاد تھاون

ایک اور رباعی ملاحظہ کیجیے

زایہ کور تھس بال ونتم کیاہ ژٕہ آخر دکھ جواب
جان ما گو دورِ روزن چھک ژٕہ میونوی انتخاب
دل دہی پانے کران چھُس یُتھ دلس مانان چھُ ما
باوہ کس ہن ہن میہ زخمی چھُس بہ گومت لاجواب

زیرِ نظر شعری اساس کے مطالعہ کے دوران ہر سنجیدہ قاری یہ رائے قائم کرسکتا ہے کہ

کشمیری غزل کی شعریات کی تعمیر و تشکیل میں محمد عبداللہ منتظرؔ کی شعوری اور غیر شعوری کاوشوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ بہ حیثیتِ مجموعی محمد عبداللہ منتظرؔ کی شعری کائنات میں رنگا رنگی اور تنوع پایا جاتا ہے، یہ بوقلمونیت ان کے منتخبہ اظہاری سانچوں میں بھی پایا جاتا ہے اور موضوعات کی سطح پر بھی۔ اگرچہ غزلوں میں تغزل کی بو باس کم ہی معلوم ہوتی ہے تاہم نظمیہ شاعری قاری سے داد و تحسین حاصل کرنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ رباعیات کے ذیل میں بھی کئی ایک مقامات پر پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے میں ردیف و قوافی کے التزام میں عدمِ توجہی کا ارتکاب کیا گیا ہے لیکن مجموعی طور پر منتظرؔ صاحب کا زیرِ نظر شعری مجموعہ ''سوز انداز'' صوری اور معنوی اعتبار سے قابلِ قدر اور لائقِ مطالعہ ہے۔ مجھے امید ہے کہ صاحبانِ نقد و نظر اسے سراہنے میں کسی بھی طرح بخل سے کام نہیں لیں گے۔

❀❀❀

شیرازہ اُردو ''میکشؔ کاشمیری نمبر''

کیلاش ناتھ کول میکشؔ کاشمیری کی شاعری میں اساتذہ کا رنگ موجود ہے۔ قدماء کی روشن کی ہوئی قندیل ہاتھ میں لے کر انہوں نے اُردو شعری ادب میں اپنا سفر جاری رکھا۔ طبیعت میں درویشی اور لااُبالی پن کی وجہ سے وہ جاہ و حشمت اور نام و نمود کے پیچھے نہیں بھاگے۔ شیرازہ نے میکشؔ کاشمیری کی حیات اور اُن کے کارناموں کا احاطہ کرنے والی ایک خصوصی اشاعت منظرِ عام پر لائی ہے جسے پسندیدگی کی نظروں سے دیکھا گیا۔

اس پتے پر منگوائیں: ☆......کتاب گھر، سرینگر/ جموں/ لیہہ/ لداخ

⚙.........ڈاکٹر نسرین کوثر

قہر نیلے آسمان کا۔ تانیثی ادب میں قابل قدر اضافہ

عورت کے وجود سے یقیناً کائنات کی تصویر رنگین ہے لیکن خود یہ مخلوق بیشمار سنگین مسائل سے دوچار ہے۔ ساز ٹوٹ چکا ہے صرف سوز ہی سوز باقی رہ گیا ہے۔ اس پسِ منظر میں جب اُردو افسانے میں خواتین کے مسائل کی بات کی جائے تو یہ بات کہنا لازمی بن جاتی ہے کہ تخلیق کار جب کسی تخلیق کو خلق کرتا ہے تو آس پاس کے ماحول اور معاشرے کے مسائل کو ہی موضوع بناتا ہے۔ جس میں وہ خود رہ رہا ہو، سانس لے رہا ہو، کیونکہ کوئی بھی شئے خلا میں پیدا نہیں ہو سکتی ہے۔ اور جب معاشرے کی بات کی جائے تو معاشرے کی اساس افراد پر منحصر ہے اور افراد میں مرد اور عورت یکساں طور پر شامل ہیں۔ ان دونوں کے باہمی رشتے سے ہی معاشرے کا وجود ہے اور ان کے بغیر کسی بھی معاشرے کا تصور ہی ناممکن ہے۔ مرد حضرات کے بھی اپنے مسائل ہیں اور طبقۂ نسواں کے بھی اپنے مسائل ہیں لیکن صدیوں کے اس مرد زدہ سماج یا معاشرے میں مرد کے مقابلے میں عورت زمانہ قدیم سے ہیں محکومیت اور مظلومیت کا شکار رہی ہے اور محکومیت و مظلومیت ہمارے افسانوی ادب کا ایک اہم اور محبوب موضوع رہا ہے۔ چونکہ تخلیق کار اپنے معاشرے کا نباض ہوتا ہے اس لئے عورت سے جڑے مسائل کی عکاسی و ترجمانی پریم چند، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، پریم ناتھ پردیسی، خواجہ احمد عباس اور حیات اللہ انصاری وغیرہ جیسے مرد افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور سے کی ہے۔ وہیں خواتین افسانہ نگاروں بیگم رشید جہاں، رضیہ سجاد، صدیقہ بیگم، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، رضیہ فصیح احمد، جیلانی بانو، آمنہ ابوالحسن، صالحہ عابد حسین اور واجد تبسم وغیرہ نے عورت سے متعلق

سماجی ناہمواری اور انصافی نابرابری کو اپنے افسانوں میں مرکزیت عطا کی ہے۔

ریاست جموں و کشمیر کی خواتین نے بھی عورت سے وابستہ کئی مسائل و موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔ اگر چہ ان افسانہ نگاروں کی تعداد قدرے کم ہے لیکن یہ قلم کار خواتین اس وجہ سے اہمیت کی حامل ضرور ہیں کہ ان کی تخلیقات میں ارضِ کشمیر کی فضاؤں اور ہواؤں کی مقامی بوباس کا احساس ملتا ہے۔

یہ خواتین یہاں کی عورت (خصوصاً دو ڈھائی محیط کشمیر کے دورِ پُر آشوب کی عورت، جو ماں بھی ہے، بیٹی بھی ہے، بہن بھی ہے اور بیوی بھی ہے) کے مسائل کو بہتر اور احسن مگر فنکارانہ طور سے برتنے کا حوصلہ اور ہنر رکھتی ہیں۔

کشمیر کی خواتین میں افسانہ نگاروں میں واجدہ تبسم، ترنم ریاض قابلِ ذکر ہیں۔ ایم نساء، نعیمہ احمد، نسرین نقاش، منظورہ اختر، مبینہ خلیل، نصرت چودھری، روحی شال، نیلوفر ناز نحوی خواتین افسانہ نگاروں کی جھلملاتی کہکشاں میں ایک اہم نام سیدہ نکہت فاروق کا ہے۔ جن کا افسانوی مجموعہ بعنوان ''قہر نیلے آسمان کا'' میرے پیشِ نظر ہے۔ محترمہ نکہت فاروق شاعری کا بھی اچھا خاصا شغف رکھتی ہیں اور ماشاء اللہ اچھی شاعرہ ہیں لیکن شعر و شاعری کی وجہ سے ان کی توجہ افسانوں ادب سے ذرا ہٹ گئی ہے جس کی بنا پر ابھی ان کا صرف مذکورہ افسانوی مجموعہ ہی شائع ہو چکا ہے۔

''قہر نیلے آسمان کا'' افسانوع مجموعے میں کل پندرہ افسانے شامل ہیں۔ قہر نیلے آسمان کا، عرش، آدھے ادھورے، زمین جاگ اٹھی، ایک خواب ادھورا سا، موت کا فرشتہ، آگ، دھواں دائرے، گاشی، تار تار آنچل، ریزہ ریزہ وجود، کچھ خواہشیں مرتی نہیں، شفق رنگ شباب، درد بیتے لمحوں کا، سراب اور ویرانیاں۔ ظاہر ہے کہ مصنفہ نے اپنے آس پاس بکھری زندگی سے ہی اپنے موضوعات کا انتخاب کیا ہے جو ایک حساس تخلیق کار کا خاصا ہے کہ خود طبقہ نسواں سے تعلق رکھنے کی بناء پر انہوں نے اکثر کہانیوں میں عورت کی جذباتی اور احساساتی دنیا کی شکست و ریخت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ خواتین کی خوشی و غمی، اُلفت و کلفت، خدشات و توہمات، درد و

کرب اور آرام و مصائب کا احاطہ فنی چابک دستی کے ساتھ کیا ہے۔ وہ کہانی کا تانا بانا خوش نما رنگوں کے تار و پود سے بُننے کا ہنر جانتی ہیں۔

دو تین افسانوں کو چھوڑ کر اس مجموعے کے باقی سبھی افسانوں میں عورت اور اس سے جڑے مسائل کو ہی مرکز و محور بنایا گیا ہے۔ افسانہ 'قہر نیلے آسمان کا' (جس پر افسانوی مجموعے کا نام بھی رکھا گیا ہے) میں ایک غریب گھرانے کی تصویر کشی کی گئی ہے جس کے افراد کی تمام امیدیں آرزوئیں، تمنائیں اس ایک قالین کے ساتھ بندھی ہوئی ہیں جس کو بُننے میں اس کا شوہر رشید اور ان کے تین معصوم بچے لگے ہوئے ہیں۔ ایک ماں کے دھڑکتے تڑپتے دل کی داستان ہر ماں کی داستان محسوس ہو رہی ہے۔ اسما اپنے معصوم بچوں کو دن رات سخت محنت کرتے ہوتے دیکھتی ہیں۔ جہاں ان کے ہاتھوں میں کتاب اور قلم ہونا چاہئے تھا وہاں اُن کے ننھے منھے ہاتھ قالین بُننے میں لہولہان ہوتے ہیں۔ غربت کی مار وہ سب سہہ رہے ہیں۔ اتنی سخت محنت کوشی کے باوجود اسما اور اس کے بچوں کو کبھی پیٹ بھر کھانا نصیب نہیں ہوتا ہے۔ ہر ماں کی طرح اپنے بچوں پر اپنی تمام تر محبت و ممتا نچھاور کرتے ہوئے کہتی ہے۔

> "کتنی محنت کرتے ہو تم لوگ...... پھر بھی پیٹ بھر کر کھانا نہیں ملتا ہے۔ تمہیں روز بنا دودھ کے یہ کالی چائے پینا پڑتی ہے۔ کاش ہم غریب نہ ہوتے تو اپنی پوری زندگی جیسے...... تمہیں پینے کو دودھ ملتا...... سکول جاتے اور پڑھ لکھ کر تم بھی بڑے آدمی بنتے۔ ڈھیروں روپئے کماتے۔ لیکن ہمارے کھوٹے نصیب...... غربت کی اس پھٹی چادر کے کچے کچے دھاگوں میں تو ہماری زندگی ہی اُلجھ کر رہ گئی......"

اسما کی زندگی کا سب سے بڑا مسئلہ اس کا غریب ہونا ہے۔ غربت کی اس پھٹی چادر میں پکے دھاگوں سے پیوند کاری قالین تیار ہونے کی صورت میں ہی ہو سکتی ہے۔ اب تو اس کے ساتھ اس کے پورے خاندان کی آنکھوں کا مرکز صرف یہ قالین ہے۔ قالین تیار ہوتا ہے اور اسما معصوم ہاتھوں کی محنت کے خوشنما رنگ قالین میں دیکھ رہی ہے اور ساتھ ہی اپنی پھٹی پرانی چٹائی کو دیکھتے ہوئے من ہی من سوچنے لگتی۔

''اس پھٹی چٹائی کی جگہ میرے گھر میں ایسا رنگ برنگا ...... نرم نرم ...... قالین بیٹھنے کو ملے تو ...... لیکن قالین تو پکے گھر میں اچھا لگے گا ...... پھر اس کے من سے آواز آنے لگی۔

اسمارہنے بھی دو ...... اس نرم رنگ برنگے قالین پر بیٹھنے کے لئے بہت اونچی حیثیت ہونی چاہئے۔''

خواب دیکھنا گناہ نہیں ہے لیکن غریب کے خوابوں کے آئینے حقیقت کے سنگ ریزوں سے ٹکرانے میں اور چور چور ہو جاتے ہیں۔ گولیوں کے تبادلے میں اسما کا گھر آگ کی نذر ہو جاتا ہے۔ ہر شئے کے ساتھ ساتھ قالین بھی جل کر راکھ ہو جاتا ہے۔ اور اسی کے ساتھ بہترین زندگی گزارنے کا خواب بھی چکنا چور ہو جاتا ہے۔

وہ خاوند کی ضرورتوں کے سامنے اپنی ضرورتوں کو بالائے طاق رکھتی ہے۔ اس کا خاوند رشید قالین تیار ہونے کی صورت میں گلابی پھولوں والا پھرن شلوار لانے کا وعدہ کرتا ہے تو وہ اس کو ٹوک کر کہتی ہے۔

''میرے کپڑے رہنے دو ...... اپنے پھرن کی فکر کرو ...... پیوند لگا لگا کر انگلیوں میں چھید ہو گئے ہیں۔ اب کے کوئی گنجائش نہیں۔ تم کو باہر آنا جانا پڑتا ہے۔ بیوپاری کے پاس جانا لگا رہتا ہے۔ ...... میرا کیا ہے گھر کی کچی دیواروں اور اس نیلے آسمان کے سوا مجھے کون دیکھتا ہے۔ ......

جو مجھے گلابی پھولوں والا پھرن چاہئے اس بار تم اپنے لئے پھرن سلواؤ گے۔'' (ص ۳۰-۳۱)

یہاں اسما کا کردار راجندر سنگھ بیدی کے گرم کوٹ کی شمی کی یاد دلاتا ہے جو اسما کی طرح ہی غربت کی ماری ستی ہے لیکن شوہر کی محبت میں سرشار ہے۔ اپنی اور بچوں کی ضرورتوں کو بالائے طاق رکھ کر اپنے خاوند کے لئے گرم کوٹ کا کپڑا خرید کر لاتی ہے۔ دراصل ایسے کردار انسانی رشتوں کی اعلیٰ قدروں کے امین ہیں چاہئے پھر وہ شمی ہو یا اسما۔

دراصل نکہت فاروق کے اکثر افسانوں میں انسانی رشتوں کی کہانی ہے۔ انسانی رشتے بنانا آسان ہے لیکن ان رشتوں کو بنائے رکھنا آسان کام نہیں ہے۔ انسانی رشتوں کی اسی شکست ریخت کو افسانہ ''عرشی'' کی عرشی، آدھے ادھورے کی رجنی اور ایک خواب ادھورا سا'' کی کرن

میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

عرشی رشتوں کے دیئے ہوئے درد وغم کی وجہ سے ہوش وحواس سے بیگانہ ہوجاتی ہے کیوں کہ عورت ہر دکھ سہہ سکتی ہے ہر درد جھیل سکتی ہے لیکن شوہر کی بے وفائی اور بے رخی کو ہرگز برداشت نہیں کرسکتی۔ شوہر کی دوسری شادی اس کی جذباتی واحساساتی دنیا کو زیروزبر کرتی ہے۔ عرشی کی دل موہ لینے والی مسکراہٹ بے اثر ہو چکی ہے۔ اس کی باتوں کا سنگیت اپنی لے کھو چکا ہے۔ اس کی نیلی آنکھوں میں حالات کی گرد غبار سے دھندلا چکی ہیں۔ اُس کے حسن کا چاند اماوس کی نذر ہو چکا ہے۔ بگلی عرشی کے ایک جملے (جس کو وہ دن میں بیسوں بار دہراتی ہے) میں اس کے وجود کی تمام تر کربناکیاں سمٹی نظر آتی ہیں۔ جن کو صرف محسوس کیا جاسکتا ہے۔

''وہ آئے گا مجھے لینے لیکن...... میں تو نہیں جاؤں گی۔''

یہ جملہ عرشی کی ذات کی ٹوٹ پھوٹ کو محسوس کرنے کیلئے کافی ہے۔ عرشی کے کرب و درد میں ان تمام عورتوں کے درد وکرب کا احساس کیا جاسکتا ہے جن کو کسی نہ کسی طریقے سے شوہر کی بے اعتنائی اور بے رحمی کو سہنا پڑتا ہے۔ اور وہ ناکردہ گناہوں کی سزا زندگی بھر کاٹنے پر خود کو مجبور پاتی ہیں۔ ایسی ہی گھٹن بھری زندگی ''ریزہ ریزہ وجود'' میں وسیم کی بیوی گزارتی ہے۔ اس افسانے میں دولت کی بے جا اور اندھی چاہت کو موضوع بنایا گیا اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ مادیت پسندی کے سامنے انسانی رشتوں کی چمک کس طرح ماند پڑ جاتی ہے۔ جُدائی کا زہر پینے والی ڈاکٹر وسیم کی بیوی ہر روز تل تل مرتی ہے اور ہر شام اپنے دل کو یہ سمجھاتی ہے کہ کبھی نہ کبھی وسیم کی دولت کمانے والی بھوک مٹ جائے گی اور وہ امریکا سے لوٹ کر آئے گا۔ اپنے بوڑھے ماں باپ اور بیٹی کی یاد اس کو ضرور تڑپائے گی لیکن اس کے شوہر کو دولت اور بے انتہا دولت کمانے کے سوا اور کچھ یاد نہیں رہتا ہے اور اس کی بیوی انتظار کی کربناکیاں سہتے سہتے اور گھر کی ذمہ داریاں نبھاتے ہوئے وقت کی صلیب پر لٹکی ہوئی لاش کی طرح تھی لیکن اِس کے انتظار کا موسم کبھی ختم نہیں ہوتا ہے۔

''سیاہ رات کے آنچل پر جھلملاتے تاروں کی روشنی میں ہوا کے نرم نرم جھونکے جب میرے چہرے کو چھو کر گزر جاتے تو میں اپنے سارے غم بھول جاتی......بس دیئے کی طرح وسیم کے انتظار میں جلتی رہتی یہی سوچتی کہ کبھی نہ کبھی تو اس کو رشتے نبھانے کا سلیقہ آجائے گا اور وہ بدلے ہوئے موسم کی طرح لوٹ آئے گا اور میرے سرد ہاتھوں میں دولت کی جگہ اپنے تپتے ہوئے مضبوط ہاتھ رکھے گا اور کہے گا کہ......میں تیری خاطر لوٹ آیا ہوں......ہمیشہ ہمیشہ کے لئے......''

لیکن نتیجہ اس کا الٹ ہوا۔ بیٹے کی جدائی کا غم سہتے سہتے اس کے ماں باپ وفات پا جاتے ہیں اور باپ کا انتظار کرتے کرتے اس کی بیٹی ارم ڈپریشن کا شکار ہو کر جس دن مر جاتی ہے اسی دن وسیم کے بجائے ایک بنک ڈرافٹ پہنچ جاتا ہے۔

یہ افسانہ سماج کے اس کھوکھلے ڈھانچے پر ایک زبردست طمانچہ ہے جس میں رہنے والا جو صرف دولت اور صرف دولت کو زندگی کی معراج سمجھتے ہیں۔ اور انسانی رشتوں کو بے قدر و قیمت جانتے ہیں۔ دراصل نکہت فاروق سماج کو اندر ہی اندر کھوکھلا کرنے والے مسائل کو افسانے کا موضوع بناتی ہے۔ ایسے ہی ایک مسئلے کو انہوں نے ''شفق رنگ شباب اور درد بیتے لمحوں کا'' میں چھیڑا ہے یعنی لڑکیوں کی دیر سے شادی ہونا یا پھر کبھی نہ ہونا۔ یہ دونوں افسانے معاشرے پر تازیانہ ہیں۔ ''شفق رنگ شباب کی'' شفق ایک غریب آرٹسٹ ہے۔ جو انجانے میں ہی محلے کے سب سے امیر گھر کے رفیق سے محبت کر بیٹھی ہے۔ انجام سے بے خبر۔ اونچی حویلی والوں کی نظروں میں کبھی آئی ہی نہیں۔ اس کی عمر ڈھلتی رہی۔ شفق رنگ چہرے کی رنگت پھیکی پڑتی گئی لیکن اونچے مکاں میں کوئی ہلچل نہیں۔ کہاں ایک غریب آرٹسٹ اور کہاں اونچی مکان کا چمکنے والا سورج۔ وہ اپنی سہیلی نازنین سے کہتی ہے۔

''......اس اونچے گھر کے لوگوں کو کبھی بھی مجھ پر نظر ہی نہ پڑی......زندگی میں کئی خوشنما موسم بیتے......چاہوں کے کئی گلاب کھلے اور نہ ہی کبھی اونچے مکان کی اونچی فصیلوں نے میری چاہتوں کے گلابوں کی خوشبو کو اندر جانے کا موقعہ دیا۔ بس اب تو خوشنما موسم جیسے روٹھ ہی گئے ہوں۔''

اس افسانے میں بھی سماج کی انسان کی خودغرضیوں کو سامنے لانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اونچے مکان سے شفق کے لئے اس وقت پیغام آتا ہے جب ان کا سورج کو گرہن کی نذر ہو جاتا ہے یعنی بم کے دھماکے میں رفیق کی ٹانگیں بیکار ہو چکی تھیں۔

افسانہ ''درد بیتے لمحوں کا'' کی سنبل کی کہانی بھی کچھ ایسی ہی ہے۔ بن باپ کی بچی کو غریب ماں نے دوسروں کے گھروں میں کام کر کے پالا پوسا بڑا کیا اور پڑھایا اور تب جا کے کہیں سنبل کمانے کے لائق ہو گئی۔ وہ اپنی ماں کے ہر دکھ درد کو زندگی سے مٹانا چاہتی تھی۔ وہ اپنی ماں اور بھائی کو ہر وہ خوشی اور آسودگی دینا چاہتی ہے جس کو وہ زندگی بھر ترستے رہے تھے۔ یہ اس کی زندگی کا مقصد رہ گیا تھا۔ اپنے بارے میں اس کو سوچنے کی کبھی فرصت ہی نہیں ملی۔ ڈھلتی عمر کا احساس ہی نہیں ہوا اور جب کبھی اپنی زندگی کا محاسبہ کرنے کا وقت ملتا تب تب اُسے ماں کی ہی ہوئی بات یاد آتی۔

''بیٹا جوبن تو جوبن ہے...... یہ زندگی میں ایک ہی بار آتا ہے کب دبے پاؤں اتر جائے پتہ ہی نہیں چلتا''۔

ماں کی کہی ہوئی بات اُسے تب سمجھ میں آئی جب اُسے یہ احساس ہوا کہ بہار حسن میں خزاں کے جھونکے کا گزر بہت پہلے ہوا تھا۔ اور اب خزاں رسیدہ پھولوں پر کبھی بہار نہیں آئی گی۔ اور زندگی کی اس تلخ حقیقت کو اُسے قبول کرنا ہی پڑا کیوں کہ اس کی ڈھلتی عمر کے ساتھ کوئی بھی سمجھوتا کرنے کیلئے تیار نہ تھا۔

اگرچہ سنبل غیروں کے بے رحم برتاؤ سے زخم خوردہ ہے، وہیں ''سراب'' کی افسانہ بیگم اور ان کی بیٹی صبا اپنوں کے دیئے ہوئے زخموں سے چور چور ہیں۔ بیگم ایک مالدار عورت ہے جس کی تنہا وارث صبا ہے۔ لیکن صبا شادی کر کے ماں کو چھوڑنے پر رضامند نہیں ہے کیونکہ وہ ماں کی دی ہوئی قربانیوں کو نظرانداز نہیں کر پاتی ہے۔ اس لئے ماں اس کا رشتہ اپنے بھانجے سمیر سے طے کرتی ہے۔ شادی کے بعد بیگم بیمار پڑتی ہے ان کی بیماری اور تنہائی کو دیکھ کر سمیر اور صبا ان کے ساتھ ہی رہنے کا فیصلہ کرتے ہیں۔ بیگم یہ سوچ سمیر اپنا ہی دیکھا بھالا اپنی تمام جائیداد اس کے نام کرتی ہے۔ دولت پا کر سمیر رفو چکر ہوتا ہے اور دونوں ماں بیٹی کو در بدر ٹھوکریں کھانے پر مجبور

کرتا ہے۔

دراصل ''قہر نیلے آسمان کا'' کے تمام افسانوں میں موجودہ کشمیر کی تمام تر جھلکیاں اپنی تمام تر خوب صورتیوں اور بد صورتیوں کے ساتھ موجود ہیں۔ معاشرے کی کوئی نہ کوئی تلخ حقیقت موضوع بنی ہوئی ہے۔ ''آدھے ادھورے لوگ'' کی رجنی عورت کی بے بسی و بے کسی کی ایک زندی مثال ہے۔وہ حالات کی بربریت کی شکار ہے۔رجنی گمشدہ ڈیجور کے المیے سے دوچار ہے۔ڈیجور دراصل ایک زیور ہے جو کشمیری پنڈت خواتین کے سہاگ کی نشانی بھی ہے۔اور عورت کے مکمل ہونے کی علامت بھی۔لیکن یہ علامت رجنی کے آدھے ادھورے پن کی وجہ بن جاتی ہے۔ایک رجنی ہی کیا کشمیر کی تقریباً ہر خاتون کسی نہ کسی طور سے آدھی ادھوری رہ گئی ہے۔ کسی کا سہاگ لٹ گیا۔کسی کے سر سے باپ کا شفیق سایہ چھن گیا۔کسی بہن کا بھائی مارا گیا۔کسی ماں کی گود سونی ہوگئی، کسی کی عصمت وعزت کا جنازہ اٹھا اور کسی کے اپنے پیارے کھو گئے......اور اس عورت کی ازلی بے بسی یہ ہے کہ وہ ان سب دکھوں کو سہہ رہ ہے ایک زندہ لاش کی طرح ......رجنی کی طرح ہر کوئی اپنی کھوئی ہوشناخت کے المیے سے دوچار ہے۔

''رجنی ایک دن اپنا آدھا ادھورا شریر لے کر ہاری پربت سے نیچے احمری اور مخدوم صاحب کی زیارت کے نچلے زینے پر بیٹھ گئی آج بھی اس کی پتھرائی آنکھیں ہاری پربت کے پتھروں کو چیرتی ہوئی ماں شارکا سے یہی سوال کر رہی ہے...... میرا ڈیجور کہاں ہے؟......''

عورت سماج کے بندھے ٹکے اصولوں کے سامنے کس قدر لاچار اور مجبور ہے۔ اس کی بہترین مثال آگ دھواں اور دائرے ہے۔جس میں فرزانہ کی زندگی حالات کے تند و تیز ہچکولوں کی شکار ہے۔فرزانہ اور اس کے شوہر طارق کی ازدواجی زندگی نہایت خوشگوار ہے۔دونوں ایک دوسرے سے بے حد محبت کرتے ہیں۔سفر محمود پر جانے کے بعد طارق حادثے کا شکار ہو جاتا ہے اور فرزانہ بیوہ ہو جاتی ہے۔زندگی کے طویل سفر میں تنہا رہ جاتی ہے۔ایسے میں کئی بار زندگی کی ڈور پر اس کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے لیکن ننھی بچی ایسے میں اس کی انگلی تھام لیتی ہے۔ اور فرزانہ اس کے سہارے آگے بڑھتی ہے۔لیکن سماج کے کھوکھلے اصول آڑے آتے ہیں یا گھر

چھوڑ کر جائے اور اپنی بچی کو چاچا کے سپرد کرے۔ یا پھر دوسری شادی اپنے دیور کے ساتھ کرے۔ بچی سے جُدا نہ ہونے کی خاطر اس نے طاہر سے شادی کی اور اس دن اُسے پہلی بار ایک کمزور ترین مخلوق ہونے کا احساس ہوا۔ لیکن اس کا دکھ یہیں پر ختم نہیں ہوتا ہے بلکہ اس وقت اور بڑھ جاتا ہے جب اچانک ایک دن اس کا پہلا شوہر طارق گھر واپس آتا ہے وہ پھٹی پھٹی آنکھوں سے اُسے دیکھتی رہ جاتی ہے............

''اپنے ہاتھوں کو اس نے اوپر کیا غور سے آڑی ترچھی لکیریں دیکھنے لگی، شاید وہ ان کو مٹانا چاہتی تھی...... آنسوؤں کے سیلاب سے......لیکن اس کی آنکھوں کا چشمہ سوکھ چکا تھا......''

عورت کی ازلی بے بسی یہ ہے کہ ہمیشہ اس کے بارے میں دوسروں نے فیصلے لئے۔ اس پر ہمیشہ دوسروں کی مرضی تھوپی گئی۔ کبھی یہ نہیں پوچھا گیا کہ آخر وہ کیا چاہتی ہے۔ اس کی اپنی چاہت کیا ہے۔ وہ وہی کرتی رہی جو دوسرے چاہتے تھے اور چاہتے ہیں۔

ایسا ہی کچھ ''گاشی'' میں اندھی گاشی کے ساتھ ہوا۔ وہ بھی دوسروں کے کئے گئے فیصلے کی پھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ گاشی کے پیدا ہونے کے کچھ عرصہ بعد ہی اس کی ماں کا انتقال ہو جاتا ہے۔ جس کا طعنہ وہ زندگی بھر سہتی رہتی ہے۔ اس کے بعد اس کی کور نگاہی اس کی زندگی کے سورج کو کھا گئی۔ گاشی کی زندگی کے اندھیرے سے کون سی روشنی بھلا پھیل جاتی، اس لئے اس کو کسی نے مخدوم صاحب کے آستانے کے نچلے زینے پر رہنے کی صلاح دی۔ ہر روز اس کو جنم جلی، کلموہی، کم بخت اور نامراد جیسے القابات سے نوازا جاتا تھا۔ اکثر باپ کے غصے کی شکار رہتی، ہمیشہ دھتکاری جاتی۔ بدصورتی اور اندھے پن کے بھرپور احساس لے ساتھ گاشی جواں ہوئی۔ جوانی کا موسم اس کے اندر ہل چل مچاتا ہے۔ وہ بصارت سے محروم تھی لیکن بصیرت سے معمور تھی۔ اس کے دل میں بھی جوانی کی آرزوؤں اور تمناؤں کے پرندے پھڑ پھڑانے لگے۔ لیکن اس سے پہلے کہ وہ بہک جاتی اس کو بدصورتی اور اندھے پن کا بھرپور احساس دلایا گیا۔

''اندھی گاشی نے دل کے سمندر میں ٹھہرے ہوئے پانی میں ہل چل کرتی موجوں پر نظر ڈالی تو اسے اپنا عکس نظر آیا۔ جہاں خوب صورت کے نام پر کوئی شئے اس کے چہرے کے جغرافیہ میں

درج ہی نہ تھی۔ برہنہ حقیقت اپنے پورے قد کے ساتھ اندھی گاشی کے سامنے کھڑی تھی......وہ گھبرا گئی......اور پھر دعاؤں کی صف میں ایک دعا اور شامل ہوگئی......جذبوں اور خواہشوں کے گہری قبر میں دفن ہونے کی دعا۔"

دراصل نکہت فاروق کے افسانے سماج کا آئینہ ہیں جس کے عکس میں عورتوں کے مسائل کی حقیقی اور سچی تصویریں دیکھنے کو ملتی ہیں۔عورتوں کی سماجی حیثیت ایک مسئلہ ہے جو زمانہ قدیم سے چلا آرہا ہے۔عورت گھر کی چار دیواری سے نکل تو گئی ہے۔اور باوصف اس کے کہ وہ زندگی کے ہر شعبے میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوا چکی ہے آج بھی اس کی حیثیت سماجی لحاظ سے وہی ہے جو پہلے تھی۔وہ آج کے اس ترقی پسندی کے جدید دور میں بھی ظلم وستم کا شکار ہے۔..........رسم و رواج کی پابندیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔اس کی عفت وعصمت کو آج کے اس تہذیب یافتہ دور میں بھی خدشات لاحق ہیں وہ آج بھی شوہر کی بے اعتنائی اور بے حسی کو جھیل رہی ہے۔وہ آج بھی شوہر کی دوسری شادی کے درد سے دوچار ہے۔وہ آج بھی بیوگی کی لاچارگی سے زیر ہے۔ وہ اپنی شناخت اور تشخص کی تلاش میں آج بھی سرگرداں ہے۔وہ آج بھی رشتوں کی مار سہہ رہی ہے۔کرب وبلا کے خارزار دشت سے آج بھی اس کے پاؤں لہولہو ہیں۔وہ درد والم کے پل صراط سے آج بھی گزر رہی ہے۔ان سب تلخ حقائق کو نکہت کے افسانوں میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

یہ افسانے پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ مصنفہ عصری آگہی کا گہرا شعور رکھتی ہے۔ کشمیری پس منظر میں موصوفہ نے جن مسائل کو چھیڑا ہے ہر معاشرہ کم وبیش ایسے مسائل سے دوچار ہے۔نکہت فاروق کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے مسائل کو دیکھا، باریک نظری سے دیکھا۔ پرکھا، محسوس کیا اور پھر فنی بالیدگی سے پیش کرنے کی کامیاب اور مؤثر سعی کی ہے۔اور قدرتی امر ہے کہ جو چیز غور و فکر کی دعوت دے اور محسوساتی دنیا میں ارتعاش پیدا کرے وہ پُر اثر ہوتی ہے اور نکہت فاروق صاحبہ ایسا کرنے میں یقیناً کامیاب ہوئی ہیں۔

..........❀❀❀..........

ڈاکٹر ریاض توحیدی............

کلی کی بے کلی۔ دلخراش منظرنامے کی عکاسی

کشمیر کے معاصر سینئر افسانہ نگاروں میں شیخ بشیر احمد ایک مخصوص پہچان رکھتے ہیں۔ آپ کا ادبی سفر ۱۹۶۹ء سے تا حال جاری ہے۔ ''بند مٹھی سے بھاگا پرندہ'' کے بعد یہ ان کا دوسرا افسانوی مجموعہ ہے جس کے بیشتر افسانے ''شیرازہ'' 'ایوان اُردو' 'بیباک' 'تحریر نو' 'عالمی سہارا' 'کسوٹی جدید' 'لفظ لفظ' 'نگینہ وغیرہ رسالوں میں شائع ہو کر قارئین سے داد تحسین پا چکے ہیں۔ کتاب کا پیش لفظ ایم رحمان (دہلی) نے لکھا ہے۔ شیخ بشیر احمد کی تخلیقی سوچ کا احاطہ کرتے ہوئے ایم رحمان صاحب پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''موصوف ایک باشعور' نکتہ شناس اور بے حد حساس فنکار ہیں۔ ان کے افسانے اپنے رویئے سے آپ بیتی کو جگ بیتی بنانے کا فن درشاتے ہیں' جو انہیں ممتاز کرتا ہے۔ کہانیوں میں دلخراش منظرنامے بھی موجود ہیں جس میں آج کا نام نہاد مہذب سماج اپنی برہنگی پر نقاب ڈالنے کی حکمت تو ضرور کرتا ہے مگر تمام تر نشانات کے ساتھ منعکس دکھائی دیتا ہے۔ دراصل درد و کرب سے یادوں کی جگنوؤں سے گوندھنے کا سلیقہ بھی خوب جانتے ہیں۔'' (کلی کی بے کلی۔ص۴)

اس مجموعے میں درجہ ذیل افسانے شامل ہیں:

'اجتناب' 'یہ کیسی خلش......؟' 'چھپا رستم' 'سیندور کی لکیر' 'شش و پنج' 'ڈل کے باسی' 'اپنا غم کیا کم ہے' 'غم نے اتنا مارا' 'سنگ ناتراشدہ' 'چمی' 'کلی کی بے کلی' 'حرف ناشیدہ' 'دیر ہے تو بس ان کے آنے کی' 'گل کہاں، بہار کہاں، آشیاں کہاں' 'یہ دھواں کہاں سے اٹھتا ہے' 'دہشت گرد کون؟' 'گمشدہ صدائیں' 'دل جو کہہ نہ سکا' 'نیا منصوبہ' 'شکایت' 'بھروپیا' 'فراڈی'۔

''کلی کی بے کلی'' میں شامل افسانوں کے موضوعات پر ارتکاز کرنے کے بعد قاری کے ذہن میں جو تاثرات ابھر آتے ہیں، ان میں ایک مخصوص ماحول کی یکساں جلوہ گری کا تاثر نمایاں حیثیت رکھتا ہے، اور وہ یکسانیت سماج کا وہ ماحول ہے جس میں تخلیق کار کے ایام شب و روز گزرے ہیں۔ اس طرح سے شیخ بشیر احمد کے افسانوں میں کشمیر کا سیاسی و سماجی اور تہذیبی و ثقافتی ماحول سانسیں لیتا ہوا محسوس ہو رہا ہے۔ علاوہ ازیں کہیں کہیں پر کشمیر کے حسین مناظر کی دلکش منظر نگاری سے بھی افسانے سجائے گئے ہیں۔ جیسے افسانہ ''ڈل کے باسی'' میں مشہور ڈل جھیل، زبرون پہاڑی، ہرے بھرے باغ، پری محل، کوہ سلیمان، کنول کے پھول وغیرہ کی دلچسپ منظر کشی نظر آتی ہے:

> ''اِدھر ڈل جھیل کے کنارے گم صم کھڑا میں، کافی دیر سے خیالوں میں کھویا ہوا تھا۔ اُدھر ڈل کی خاموش اور پُرسکون خواب آلود پلکوں پر کہر کی چادر ابھی تک پھیلی ہوئی تھی۔ آس پاس کے ہرے بھرے سر سبز مرغزاروں اور زبرون پہاڑی کے آئے ہوئے پرندوں کی چہچہاہٹ...... گویا پری محل کی کوئی پری اپنی سہیلیوں کے ہمراہ بڑی آن بان سے جھیل میں نہانے چلی آرہی ہو...... کوہِ سلیمان وسعتِ نظر تک جھیل کے شفاف پانی پر تختِ سلیمانی جیسا ہی لگ رہا تھا۔ جا بجا سبز مخمل کے قتلے میں ان گنت کنول کے پھول نگینے جیسے جڑے ہوئے تھے۔ سبز چادر گھاس اور پتے شبنم کے موتیوں سے منہ دھوئے ہوئے تھے......'' (کلی کی بے کلی۔ ص ۴۴)

زیرِ نظر تصنیف کے سبھی افسانوں میں گرد و پیش کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ افسانہ ''اجتناب'' میں بھیک کے پس منظر میں پیشہ ور بھکاریوں کی اداکاری کی عکاسی کی گئی ہے۔ چونکہ افسانے کا مرکزی کردار ''خورشید'' جب ایک بھکارن کی متانت بھری آواز سن کر اسے پوچھتا ہے کہ وہ اس کی باتوں پر کیسے بھروسہ کرے تو وہ اخبار دکھا کر اپنی راکھ شدہ جھونپڑی کی تصویر دکھانے کی کوشش کرتی ہے۔ اس بھکارن کی اصلیت اُس وقت سامنے آجاتی ہے جب خورشید سیلاب زدگان کے ریلیف کیمپ کی طرف امداد کے لئے قدم بڑھاتا ہے تو اسے چند گز کی دوری پر بیوٹی پالر سے ایک لڑکی نکلتی دکھائی دیتی ہے۔ میک اپ سے سجا سجایا چہرہ اسی لڑکی کا ہوتا ہے جو

ہوٹل میں بھیک مانگ رہی تھی۔ یہ منظر دیکھ کر خورشید کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اخبار میں چھپی جلے ہوئے گھر کی تصویر راکھ بن کر اس کی آنکھوں میں دھنستی چلی جاتی ہے۔ اس طرح سے افسانہ نگار نے ایک سماجی بدعت کو بڑے حساس انداز سے قاری کے سامنے لایا ہے۔

ہمارے سماج میں جہاں بہت ساری خرابیاں ظہور پذیر ہو رہی ہے، وہاں ایک اہم خرابی انسانی رشتوں کی عظمت کا گھٹتا ہوا رجحان بھی ہے اس اہم انسانی مسئلے کی کسک ہر باشعور انسان کے دل میں خلش بن کر چبھ رہی ہے۔ یہی چبھن افسانہ ''یہ کیسی خلش......؟'' میں بھی نظر آتی ہے۔ اس افسانے میں بھی ایک کردار بھکارن ہی ہے لیکن وہ پیشہ ور نہیں ہے بلکہ اپنے دو بیٹوں کے ناروا سلوک کے کرب نے اسے بھیک مانگنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اس طرح سے افسانہ نگار نے اس سماجی المیہ کی خلش کو متاثر کن اسلوب میں پیش کیا ہے۔

فکشن تکنیک میں بیان (Description) اور بیانیہ (Narration) پلاٹ کے لئے بنیادی چیزیں ہوتی ہیں۔ اس تناظر میں زیر مطالعہ تصنیف کا ایک افسانہ ''گل کہاں، آشیاں کہاں'' بیان اور بیانیہ کے لحاظ سے ایک شاندار افسانہ ہے۔ کیونکہ اس افسانے میں چست پلاٹ، مناسب مکالمے، پُر درد کہانی اور شگفتہ اسلوب وغیرہ کی فنی خوبیاں صاف نظر آتی ہیں۔ افسانے میں کشمیر کے روایتی بھائی چارہ، خوف و ہراس، نئی نسل کی سوچ اور کشمیری پنڈتوں کی وطن واپسی کے احساس کو دلچسپ انداز سے موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ افسانے کی کہانی میں اگرچہ مرکزی کردار ''سمبھو ناتھ'' کیکردار پر ہی زیادہ فوکس کیا گیا ہے تاہم دیگر کردار ''آٹو ڈرائیور'' ''مولوی صاحب'' اور ''پجاری جی'' کے کردار بھی بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ شمبھو ناتھ ایک مہاجر کشمیری پنڈت ہے جو بیس برس بعد کشمیر واپس آتا ہے۔ بس جب ٹورسٹ سینٹر کے احاطے میں داخل ہو جاتی ہے تو بس کے رکتے ہی وہ ہڑبڑا کر نیند سے بیدار ہو جاتا ہے اور بورڈ پر لکھے ہوئے لفظ ''سرینگر'' پر نظر پڑتے ہی اس کے اندر فرحت بھرا احساس جاگ اٹھتا ہے۔ خوشی کے مارے وہ چند پل آنکھیں بند کر کے سوچتا ہے کہ ایک لمبی جدائی کے بعد اسے ''ماں کی گود'' میں سر چھپانے کا دوبارہ موقع مل گیا۔ اس کے بعد جونہی وہ بس سے اتر کر وطن کی سرزمین پر قدم رکھتا ہے تو افسانہ

نگاراس جذباتی منظرکویوں پیش کرتا ہے۔

''اس نے پہلا قدم جونہی اپنی پوتر دھرتی کی چھاتی پر رکھا تو اس کی باچھیں کھل گئیں۔ جوش و جذبے کے ملے جلے اثرات کا اتنا غلبہ ہوا کہ اسے رہا نہ گیا۔ اس نے سب سے پہلے دھرتی ماں کا آشیرواد حاصل کرنے کی غرض سے تھوڑا سا جھکتے ہوئے پرنام کیا۔ پھر سامنے تارکول سڑک کی دھول پر اپنے داہنے ہاتھ کی انگلیوں سے چھوتے ہی سیدھے سر پر پھیرلیا۔ اس سے قبل کہ اس کی آنکھوں سے آنسوؤں ٹپ ٹپ کر گھر پڑتے اس نے پوری شدت سے انہیں ضبط کر کے پلکوں کے نیچے آنے نہ دیا۔'' (کلی کی بے کلی۔ص ۱۱۴)

افسانے میں کشمیری نوجوان پود کے خیالات کی ترجمانی مقامی نوجوان آٹو ڈرائیور کے کردار میں پیش ہوئی ہے۔ آٹو ڈرائیور جب سمبھو ناتھ کوحبہ کدل کی طرف لے جارہا تھا تو تعارف ہونے کے بعد شمبھوناتھ اسے کشمیر کے موجودہ حالات کے بارے میں پوچھتا ہے۔ یہ سن کر نوجوان آٹو ڈرائیور تھوڑی دیر خاموش رہنے کے بعد بول ہوتا ہے:

''جب حالات بدلتے ہیں۔ تب زندگی کے معمولات، سیاسی مزاج اور سوچ واپروچ بدلنے میں وقت نہیں لگتا۔ مانا کہ شورش میں کمی آگئی ہے اور گرینیڈ دھماکوں اور گولیوں کی گونج بھی تھم گئی ہے، لیکن ضرورت کے وقت کنواں کھودنے میں کونسی عقل مندی ہے۔ کاش! لوگوں کا وشواس اور اعتماد جیتا جاتا۔ شاید جمہوریت کا تقاضا بھی ہی ہے۔ (کلی کی بے کلی۔ص ۱۱۶)

شمبھوناتھ جب اپنے آبائی مکان کے صحن میں پہنچ جاتا ہے تو وہاں کے ویران ماحول کو دیکھ کر سخت دکھی ہو جاتا ہے۔ افسانے میں کشمیر کے روایتی بھائی چارے کی عکاسی افسانے کے کلائمکس میں نظر آتی ہے۔ کیونکہ جب رات کے اندھیرے میں شمبھوناتھ گھر کے ویران صحن میں بے آسرا کھڑا ہوتا ہے تو مولوی صاحب اور پجاری جی دونوں چاہتے ہیں کہ وہ انہیں کے گھر مہمان بن کر ٹھہرے۔ افسانہ نگار بھائی چارے کی اس حسین روایت کا نقشہ یوں کھینچتا ہے۔

''اب مسئلہ یہ تھا کہ شمبھوناتھ کس کے ہاں آج کی رات مہمان بن کر ٹھہرے گا۔ ایک سوالیہ نشان پجاری اور مولوی کے درمیان کھڑا تھا۔ شمبھوناتھ دونوں کے شکنجے میں پھنسا ہوا تھا۔ دائیں جانب

ایک اور بائیں جانب دوسرا گرفت میں لینے کی کوشش کر رہا تھا۔"

مجموعی طور پر زیر نظر مجموعے کے سبھی افسانے کسی نہ کسی موضوع کی دلچسپ عکاسی پیش کرتے نظر آرہے ہیں۔ شیخ بشیر احمد ایک مدت سے افسانے لکھتے آئے ہیں اور فن افسانہ نگاری کے لوازمات سے واقف بھی ہیں، تاہم اس کتاب کے کئی افسانوں کی تخلیق میں سہل پسندی سے کام لیا گیا ہے کیونکہ فنی طور پر چند افسانوں میں پلاٹ کرافٹنگ، ٹیکنک اور ٹریٹمنٹ کے مناسب لوازمات کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ ان میں زیادہ تر تاثراتی انداز نظر آنے کے علاوہ کہیں کہیں پر جملوں کی ساخت میں موزوں الفاظ بھی استعمال نہیں ہوئے ہیں اور متن بھی غیر ضروری طوالت کا شکار نظر آتا ہے۔

بہر حال، مجموعے کے کئی اور افسانے بھی بے حد پسند آئے، چونکہ راقم نے فاضل افسانہ نگار کا پہلا افسانوی مجموعی "بند مٹھی سے بھاگا پرندہ" نہیں پڑھا ہے اس لئے ان کی افسانہ نگاری کے تعلق سے کشمیر کے معروف افسانہ نگار جناب نور شاہ کے درجہ ذیل اقتباس پر ہی اختتام کرونگا:

"وہ (شیخ بشیر احمد) اپنی کہانیوں کی بنیاد موجودہ دور کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی مسائل اور حالات وحقائق کے حوالے سے رکھتے ہیں اور ان کا تانا بانا تعمیر کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے کردار عام طور پر متوسط اور نچلے طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ اپنے افسانوں میں شہری اور دیہی زندگی اور کرداروں کی عکاسی کرتے ہیں۔"

(کتاب: جموں کشمیر کے اردو افسانہ نگار۔ ص ۱۶۳)

تبصرۂ کتب

نام کتاب: ترجمة الموسوعة الکشمیریة باللغة العربیة (جلد اوّل)

مترجم: مفتی شفیق الرحمٰن خان قاسمی

تبصرہ نگاہ: فاتح القاسمی

صفحات: ۴۰۰

ناشر: جموں و کشمیر اکیڈمی آف، آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز سرینگر

الموسوعة: دراصل عربی زبان میں انگریزی لفظ انسائیکلو پیڈیا(Encyclopedia) کا متبادل ہے جولغت میں کسی چیز کوعلم وفن کے اعتبار سے سیکھنے سکھانے کے معنی میں ہے۔ علمی اصطلاح کے بطور موسوعة ایک ایسی جامع کتاب سے عبارت ہے جس میں سبھی علوم کا تفصیل سے ذکر ہو یا علم وفن کی کسی ایک خاص شاخ سے متعلق معارف ومعلومات کو امکان کی حد تک معرضِ تحریر میں لایا گیا ہو۔ دائرہ المعارف اور قاموس العلوم بھی اس کے لئے عربی وارد و میں مستعمل ہیں اور فارسی میں اس کے لئے صحیح لفظ دانش نامہ ہے۔

انگریزی زبان میں موساعات کی روایت قدیم ہے انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا اور انسائیکلو پیڈیا امریکانا معروف موسوعات ہیں۔ ان میں سے ہر ایک تیس سے زائد جلدوں پر مشتمل ہے اور الموسوعة الفقهیه کو کویت کی وزارتِ اوقاف نے عربی زبان میں پنتالیس ضخیم جلدوں شائع کیا ہے۔

زیر تبصرہ موسوعة دراصل انسائیکلو پیڈیا کشمیریانا (Encylopedia Kashmiriana) کے عربی ترجمے کے سلسلے کی پہلی کڑی ہے اور انسائیکلو پیڈیا کشمیریانا کا ہدف ریاست جموں و کشمیر کے تین خطوں جموں، کشمیر اور لداخ کے علمی وفنی خزانوں کی تلاش ودریافت اور کشمیری زبان میں ان کا مفصل تذکرہ ہے چنانچہ ۱۹۸۰ء میں اکیڈمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لنگویجز نے اربابِ علم سے

طویل مشاورت کے بعد اس منصوبے کا آغاز کیا۔

یہ دائرہ المعارف ریاست کی سیاسی وتمدنی تاریخ، جغرافیہ، علمی روایات معروف شخصیات، نوادرات، حیوانات، معدنیات، اقتصادیات، ادارہ جات، دستکاری، موسیقی، اقوام، زبان وادب، خوردونوش کی انواع، اشجارونباتات کی اقسام، امراض وعلاج، زراعت، قدیم آثار اور فنِ تعمیر پر مشتمل ہے۔ انسائیکلوپیڈیا کشمیریانا کی پانچ جلدیں چھپ چکی ہیں۔

ترجمۃ الموسوعۃ الکشمیر یہ الی اللغۃ العربیۃ انسائیکلوپیڈیا کشمیریانا کی جلد اول کا مکمل عربی ترجمہ ہے۔ یہ فنِ تعمیر اور قدیم آثار پر مشتمل ہے اس میں درگاہوں، خانقاہوں، قلعوں، امام باڑوں، معبدوں، گرجاگروں، مندروں کے علاوہ مساجد، مقابر، اہم قدیم بستیوں، شہروں، مرغزاروں، چشموں اور فطری جمال سے بھرپور باغوں کا ذکر شرح وبسط کے ساتھ ملتا ہے۔ مذکورہ اسماء کی مستمیات جہاں ریاستی تہذیب کے ارتقائی سفر کی مختلف اکائیاں ہیں، وہیں ان سے وابستہ تاریخ، نظریات اور شخصیات، اہل ریاسات کے فکری تشخص کا اثاثہ ہیں، خانقاہوں، مقبروں اور قلعوں اور دیگر آثار کے سانچوں میں ہمارے فکروفن کے انمٹ نقوش ہیں۔ دائرہ المعارف میں ان کا معرضِ تحریر میں آنا ایک نہایت مستحسن اقدام ہے اور پھر عربی زبان کے قالب میں اس کا ڈھلنا بجائے خود دوررس اثرات کا حامل ہے۔ عربی زبان اس وقت دنیا کے تیس سے زیادہ ملکوں کی سرکاری ودفتری زبان ہے اور اقوام متحدہ کے اجلاسوں کی نشستوں میں دنیا بھر کی جن چھ زبانوں کو استعمال کیا جاتا ہے، ان میں عربی زبان سرفہرست ہے۔ اس طرح انسائیکلوپیڈیا کشمیریانا سے استفادہ کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہو گیا۔

الموسوعۃ الکشمیر یہ کے فاضل مترجم مفتی شفیق الرحمن قاسمی عربی واسلامی علوم کے ایک معتبر ومعروف عالم ہیں۔ انہوں نے ہندوستان کے دو اہم اور انقلاب آفرین عالمی شناخت کے اداروں دارالعلوم دیوبند اور مسلم یونیورسٹی علی گڑھ سے علوم کی تکمیل کی ہے، انہیں فقہ اسلامی میں تخصص حاصل ہے اور معروف علمی ادارے جموں وکشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچرل اینڈ لنگویجز کے عربی سیکشن میں ایڈیٹر ہیں۔ تصنیف وترجمے میں ان کی کئی گراں مایہ کتابیں شائع ہو چکی ہیں،

جن میں قرآن مقدس کا پہاڑی زبان میں ترجمہ، قصۃ الثقافۃ الاسلامیہ فی کشمیر، رسالہ قدسیہ کا فارسی سے اردو ترجمہ شامل ہے۔

ترجمۃ الموسوعۃ الکشمیر یہ فی للغۃ باعربیۃ ایک علمی ترجمہ ہے۔ ترجمہ کی نزاکت کا ادراک اہل نظر کو بخوبی ہے۔ ترجمہ کاری میں مترجم منہ اور مترجم فیہ ہر دو زبانوں کے مزاج، محاورے اور تعبیر و اظہار پر مہارت کے علاوہ موضوع مضمون کی خاصی شناسائی بھی درکار ہوتی ہے۔ موسوعات چونکہ معلومات بہم پہنچانے کی سہولت کا بہترین مخزن ہوتی ہیں، اس لئے ان کی زبان ترسیل کی صفت کو استحسان کی نظر سے دیکھا گیا ہے تاکہ فہم معلومات میں سرعت کا عنصر شامل رہے۔ تاہم بسا اوقات مضمون میں نسبتاً کم دلچسپی کی بنا پر ترسیلی زبان میں کھردرے پن کا احساس ہونے لگتا ہے۔ ایسے میں زبان کو ممکنہ حد تک فصاحت سے ہمکنار رکھنا قلمکار کا امتیاز ہوتا ہے۔ الموسوعۃ الکشمیر یہ فصیح و رواں اظہارِ مفہوم کی خصوصیت ہے۔ زبان عہد بعہد تعبیر و اسلوب میں کہیں تجدید اور کہیں اضافے سے تعبیر پذیر رہتی ہے اور زبانوں کے باہمی تبادلہ وتعاون اور مختلف اہل زبان کے تاثیر و تاثر کا فطری نتیجہ ہوتا ہے، عربی زبان اس ضمن میں ایک لچکدار زبان ہے۔ دورِ جدید میں دیگر عالمی زبانوں سے اس کی اثر پذیری نے اس کے حسنِ تعبیر اور اس کے اپنے مزاج میں کسی اجنبی رنگ کا احساس دلانے کی بجائے اس میں اضافہ ہی کیا ہے۔ واقعہ ہے کہ دورِ جدید کا مصنف و مترجم ان تبدیلیوں سے منحرف نہیں ہوسکتا۔ مفتی شفیق الرحمٰن قاسمی نے ترجمے کے دوران اس اہم عنصر کا خیال رکھا ہے اور عربی زبان کے جدید اسلوب کی روح سے ترجمے کو از حد مانوس بنایا ہے۔

الفاظ کا ٹھیک ترجمہ مترجم کی فنی حسیت کا غماز ہوتا ہے۔ لفظ کا درست ترین متبادل دونوں زبانوں کی گیرائی و گہرائی کی حامل علم و آگہی پر انحصار کرتا ہے۔ ترجمۃ الموسوعۃ الکشمیر یہ کی خوبی یہ ہے کہ اس میں درست ترین متبادل کا عنصر بدرجہ اتم موجود ہے۔

کتاب کے آغاز میں مترجم کے قلم سے ایک مبسوط مقدمہ ہے جس میں انہوں نے ریاست جموں و کشمیر کے آثار کے تاریخی منابع و مآخذ کا جامع تذکرہ کرتے ہوئے ترجمہ کی تحریک

وترغیب ملنے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

وان المجمع اثقافی کان اعد موسوعةباللغةالکشمیریه باسم وانسائیکلو بیه باکشمیر یانا و نظرا الی افارتها و اطیتها قرر مسئولو المجع ان ترجم هذه الموسوعة الی لغات حاته اخری من اللغات الحلیة العالمیة مقلدت مسئو لیة ترجمنا الی اللغة العربیة بفضل الله و موسه ممارسا مسئو لیتی ترجمة جزٔ ها اول و انا مسرور بتقدیم هذا الجز المترجم الی الناطقین باضاد من الذین یرغبون استراق النظر من نافذه املآثار والمبانی القدیمة االی ماضی بلاد کشمیر ویریدون البحث العمی عن عصرها القدیم باطرلها و مبافیها لبالیة

"کلچرل اکیڈیمی نے انسائیکلوپیڈیا کشمیریانا کے نام سے ایک دائرۃ المعارف تیار کردیا اور اس کی اہمیت وافادیت کے پیش نظر اکیڈیمی نے اس کا مقامی اور عالمی زبانوں میں ترجمہ کرانے کا پروگرام طے کیا۔ چنانچہ مجھ پر عربی زبان میں ترجمے کی ذمے داری ڈالی گئی۔ اب اللہ کے فضل سے میں نے اس کے ایک حصے کا عربی زبان میں ترجمہ مکمل کیا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ یہ ترجمہ ان عربی بولنے والوں کے لئے مفید ہے جو آثار قدیمہ کے روشن دان سے کشمیر کے ماضی کو جاننے کی خواہش رکھتے ہیں اور اس کے بوسید آثار کے توسط سے علمی تحقیق کا بیڑا اٹھانے کا عزم رکھتے ہیں۔"

الموسوعۃ الکشمیر یہ غیر عربی داں سکالروں کے لئے ایک بہتر ترجمہ کے طور مفید ثابت ہوگی اور عرب محققین جو کشمیر کے تمدن اور تہذیب سے وابستہ پہلوؤں میں دلچسپی رکھتے ہوں کے لئے اہم ترین ماخذ کے بطور کا آمد ثابت ہوگی۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مترجم نے اس کے تمام اجزأ کا ترجمہ کر کے ایک اہم ترین علمی فریضہ انجادے۔

............❀❀❀............

کتاب : گاش پگہُک (ادب اطفال)

مصنف: شبیر حسین شبیؔر

تبصرہ : فاروق شاہین

جگنو کو دن کے وقت پرکھنے کی ضد کریں
بچے ہمارے عہد کے چالاک ہو گئے

ادبِ اطفال کا اہم عنصر بچوں کا اصلاحی پہلو ہوتا ہے۔ لیکن اس ادب کی پہلی شرط یہ ہے کہ اسے آسان زبان تخلیق کیا جائے جو نرالی زبان کیا جاسے جو بچوں کی ذہنی سطح سے مطابقت رکھتی ہو۔ جس کے مطالعہ سے بچوں کے ذہنی شعور کو جگانے میں مدد مل سکے۔

بچے پیار و محبت کے مجسمہ ہوتے ہیں ان کی دنیا الگ ہوتی ہے۔ ان کے خواب منفرد ہوتے ہیں جو انہونی کو بھی ہونی بنا دینے والے ہوتے ہیں۔ ان کی دنیا رنگوں کی دنیا ہوتی ہے۔ بچوں میں کوئی بھید بھاو نہیں ہوتا۔ وہ تمام تفکرات سے آزاد ہوتے ہیں۔ ان کو ہر وقت کھلونے، مٹھائیاں، چاکلیٹ، آئس کریم، پھول، تتلیاں، آسمانوں پر اڑتے ہوئے پرندے، کہانیاں اور گیت وغیرہ پیارے ہوتے ہیں۔ یہ جن، پری، بھوت، دیو کی کہانیاں بھی پسند کرتے ہیں اور اچھے اچھے گیت اور گانے بھی پسند کرتے ہیں۔ اس لئے یہ امر لازمی ہے کہ ادبِ اطفال پر قلم اٹھاتے وقت بچوں کی زبان دانی، ان کی عمر، ان کا ماحول مدنظر ہونا لازمی ہے۔

شبیر حسین شبیؔر بانہال کے دلکش کوہساروں سے پھوٹا انمول نگینہ ہے۔ اردو کے استاد ہونے کے باوجود وہ کشمیری زبان و ادب سے جنون کی حد تک لگاؤ رکھتے ہیں۔ انھوں نے خود کو اس زبان کے لئے خاص طور وقف کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی پہلی تصنیف 'گاش پگہُک' کشمیری زبان میں بچوں کے لئے تحریر کی۔ اس طرح کشمیری ادب اطفال میں اپنا نام درج

کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔انھوں نے کتاب کو نو ابواب میں تقسیم کیا ہے جن میں دعا، علم، ادب وثقافت، موسم، صحت، ماحول، سیر، کرکٹ اور ترانہ قابلِ ذکر ہیں۔ان ابواب میں بچوں کے لئے ان کے نفسیات کو مدنظر رکھ کر چھوٹی چھوٹی نظمیں تحریر کی گئی ہیں۔نظموں میں ایسے الفاظ کا انتخاب کیا گیا ہے جو بچوں کے ذہن اور ان کے سمجھنے کے معیار کے مطابق ہوں۔ان نظموں میں علم کے فائدے اجاگر کئے گئے ہیں۔کشمیری کلچر اور ثقافت کی طرف راغب کرنے کے لئے مادری زبان اور کشمیری ادب کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ان نظموں میں کشمیر کی تواریخ ساز شخصیتیں، یہاں کے مشہور ومعروف تفریحی مقامات، صوفیت، ریشیت اور مختلف تہذیبوں کے سنگھم کے متعلق خصوصی توجہ دلائی گئی ہے۔کشمیری زبان وادب کی طرف توجہ مبذول کرانے کے لئے شبیر بچوں سے بار بار استفسار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ان کے ذہن میں یہ بات بٹھانے کی سنجیدہ کوشش کررہے ہیں کہ مادری زبان ہی ہماری شناخت اور ہمارے وجود کی اصل وجہ ہے۔اور اسی سے آپکی (بچوں کی) شخصیت سنور اور نکھر سکتی ہے۔وہ یہاں کے مختلف موسموں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی اہمیت اور افادیت کا دم بھرتے ہیں۔اور ہر موسم کا اسکی خوبی اور خوبصورتی کے ساتھ ذکر کرتے ہیں۔اور بچوں کو ان موسموں میں ان کے کھیل یاد دلاتے ہیں کہ کس موسم میں کون سا کھیل کھیلنا ہے اور کس موسم میں کون سا کام کرنا لازمی ہے اور کشمیر میں یہ موسم اپنے وقت پر کون سا کردار ادا کرتے ہیں۔

بچوں کو تندرست رہنے کے لئے صفائی اور پاکیزگی کی طرف دھیان دینے کی ضرورت اجاگر کیا گیا ہے اور دوسری طرف نشے کی بری عادت بیماری کی جڑ قرار دی گئی ہے۔

انسانی زندگی میں ماحولیات کا عمل دخل اتنا ہی اہم ہے جتنی خود زندگی۔صاف ستھرے ماحول کے وجہ ہی ہماری زندگی خوشگوار ہے۔صاف ہوا، صاف پانی اور شفاف ماحول نہ صرف انسان کے بقا کا سامان فراہم کرتے ہیں، بلکہ چرند وپرند اور نباتات صاف ماحول میں نش ونما پاتے ہیں۔کشمیر کی بہت ہی خوبصورت سیر گاہیں انسان کا دل موہ لیتی ہیں اور دور دراز علاقوں، ملک کے مختلف حصوں اور بیرونی ممالک سے سیاحوں کو اپنی طرف کھینچ کر دعوت

نظارہ پیش کرتی ہیں۔

اس کے ساتھ کتاب میں حب الوطنی کے جذبے سے سرشار ماحول کی بھی عکاسی کی گئی ہے۔غرض اس کتاب میں بچوں کی نفسیات کے مطابق ان کی مکمل شخصیت نکھارنے کے لئے تخلیقی سرمایہ موجود ہے۔

اس کتاب کے متعلق کشمیر کے مایہ ناز ادب اطفال کے ماہر، استاد، شاعر اور ادیب غلام نبی آتش اور معروف قلمکار حسرت حنیظ نے بھی اپنے تاثرات قلمبند کئے ہیں۔امید ہے کتاب کا ورق ورق قارین کی توجہ کا ہمیشہ مرکز رہے گا۔

............❀❀❀............

نام کتب: کڑواسچ
مصنف: عبدالسلام کوثر
تبصرہ نگار: ڈاکٹر حسرت حسین

آج میرے زیر مطالعہ جو ادبی صحیفہ اپنے پورے آب و تاب کے ساتھ ذکر وفکر کی کشش بساط لئے ہوئے ہے وہ ہے خطۂ ارض کشمیر کے فردوس بریں علاقہ برنگ کے صاحب طرز اور دبستان مرغوب شاعر اور ادیب الحاج عبدالسلام کوثر صاحب کی بصیرت افروز کتاب ''کڑواسچ'' ہے۔یہ کتاب ہر حیثیت میں آپ اپنی نظیر کی مالک ہے، اس کی علمی ادبی، سماجی، معاشی فکری اور نصابی اہمیت خوب سے خوب تر کے مصداق ہے۔

بہر کیف کتاب میں کوئی 56 چھوٹے چھوٹے ڈیڑھ سے اڑھائی صفحہ جات پر مشتمل خاکے موجود ہیں، جو اپنے عنوانات کی رنگارنگی کی بدولت از حد مرغوب اور مسبوط ہیں، ہر خاکے میں کوئی نہ کوئی چھوٹی بڑی بات پنہاں ہے، جو ہماری روزمرہ یا کہ آلام روزگار سے جڑی ہوئی ہیں، اور تو اور پڑھنے والے کو اپنے ساتھ لئے ڈوبنے کی بھرپور کشش کے مالک ہیں، ایک بار آدمی پڑھنا شروع کرتا ہے تو بار بار پڑھنے کو جی چاہتا ہے، واقعات و جزیات کی اس کشش میں

فاضل مصنف جادوئی انداز میں کامیاب وکامران ہوا ہے۔ یہاں کوثر کی زبانی پروفیسر غلام محمد شاد کچھ اس طرح اپنی ادبی فکر کی بذلہ سنجی کی پیش بندی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

''کوثر تم اخباروں اور جرائد میں مضامین چھپا کر بمثلِ (تازہ لواسہ صبح) کو پیش کرتے مگر ۱۲ بجے جس طرح اخبار ٹوکری میں ڈالا جاتا ہے اسی طرح (لواسہ) اتنا سخت............''

کوثر کے یہ سبھی خاکے روزنامہ کشمیر عظمیٰ، مومن، شہاب اور سبزار میں سالہا سال سے چھپتے رہے۔ اور حق تو یہ ہے کہ ہفتہ روزوں میں ان مضامین کو پڑھنے والوں نے بہت پسند بھی کیا اور سراہا بھی،......

دردست کتاب میں زندگی کے گونا گوں پہلو اُجاگر کیے گئے ہین جن کا کلی اور جزوی تعلق، علمی، ادبی، سیاسی، مذہبی اور معاشرتے جود و باش سے منسلک ہے۔

کتاب کا مطالعہ کرنے پر اس بات کا بھرپور احساس ہوتا ہے کہ اس میں زندگی کی حسین وجمیل رنگ برنگ فکر وفراز سے لبریز شعاعیں کچھ اُس اندازندانہ میں منعکس ہیں جیسے شام ڈھلتے وقت آکاش کے نیل گگن کے پردوں پر سرکتی اور مچلتی ہوئی دھنک۔ کوثر صاحب کی ادبی مٹھاس آپ کے ادبی دبستان کڑواسچ میں لفظ بہ لفظ کشمیری صاحب وشفاف مُشک آور'' دودِ قہوٕ'' کی مانند اجمال تاثیر لئے ہوئے ہے۔

یہ کتاب واقعی طور پر موجودہ دور کا ایک انمول ادبی خزینہ ہے۔ کوثر صاحب نے کتاب کا انتساب اپنی ماں کے تئیں پیش کیا ہے۔

............❀❀❀............

''شیرازہ'' اُردو
کی بعض اہم خصوصی اشاعتیں

- ☆ سمپوزیم نمبر
- ☆ پنڈت جواہر لال نہرو نمبر
- ☆ مورخ حسن نمبر
- ☆ منشی پریم چند نمبر
- ☆ غالب نمبر
- ☆ شیخ العالم نمبر
- ☆ شاہِ ہمدان نمبر
- ☆ شیرِ کشمیر نمبر
- ☆ غلام محمد صادق نمبر
- ☆ نوجوان نمبر
- ☆ فخرِ کشمیر نمبر
- ☆ عبدالاحد آزاد نمبر
- ☆ غلام رسول کامگار نمبر
- ☆ ثقافت نمبر
- ☆ محی الدین قادری زور نمبر
- ☆ محمد الدین فوق نمبر
- ☆ ڈاکٹر محمد اقبال نمبر
- ☆ عجائباتِ کشمیر نمبر
- ☆ لل دید نمبر
- ☆ صوفیانہ موسیقی اور کشمیر نمبر
- ☆ سمینار نمبر
- ☆ افسانہ نمبر
- ☆ شاعرِ کشمیر مہجور نمبر
- ☆ مغل اور کشمیر نمبر
- ☆ جموں و کشمیر میں اردو ادب نمبر
- ☆ محمد یاسین بیگ نمبر

☆ حکیم منظور نمبر
☆ غلام رسول نازکی نمبر
☆ بخشی غلام محمد نمبر
☆ عمر مجید نمبر
☆ پی۔این۔کے بامزئی نمبر
☆ ہمعصر شعری انتخاب نمبر
☆ محمد یوسف ٹینگ نمبر
☆ فرید پربتی نمبر
☆ ہم عصر افسانہ نمبر
☆ شوریدہ کاشمیری نمبر
☆ مقبول فدا حسنین نمبر
☆ جموں وکشمیر معاصر اردو نظم نمبر
☆ جموں وکشمیر اردو افسانہ نمبر

☆ حامدی کاشمیری نمبر
☆ میکش کاشمیری نمبر
☆ شمیم احمد شمیم نمبر
☆ جموں وکشمیر، لداخ نمبر (۱۱ جلدیں)
☆ غلام رسول سنتوش نمبر
☆ صوفی غلام محمد نمبر
☆ پشکر ناتھ نمبر
☆ گولڈن جبلی نمبر
☆ میراجی نمبر
☆ جموں وکشمیر میں اردو نثر نمبر
☆ بیگم اختر نمبر
☆ خواجہ ثناء اللہ بٹ نمبر
اُردو کانفرنس نمبر
محمد سعید مسعودی نمبر

......●●●......

سال نامہ "ہمارا ادب"
کی بعض خصوصی اشاعتیں

☆ لوک ادب نمبر

☆ مشاہیرِ کشمیر نمبر (۲ جلدیں)

☆ شیرازہ، انتخاب نمبر

☆ جموں کشمیر نمبر (۵ جلدیں)

☆ شخصیات نمبر (۵ جلدیں)

☆ اولیاء نمبر (۵ جلدیں)

☆ ڈوڈہ نمبر

☆ مولانا رومی نمبر

☆ ہمعصر تھیٹر نمبر

☆ فیض احمد فیض نمبر

☆ سعادت حسن منٹو نمبر

☆ تنقید نمبر

☆ کرشن چندر نمبر

☆ جموں و کشمیر معاصر نسائی ادب نمبر

☆ جموں و کشمیر معاصر اُردو ڈراما نمبر

......●●●......

جموں اینڈ کشمیر

اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

کی طرف سے ریاست میں علمی، ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں

کا احاطہ کرنے والا دوماہی خبرنامہ

''ثقافت''

دبیز کاغذ، خوبصورت ڈیزائننگ اور آفسیٹ پرنٹنگ سے آراستہ

۱۲، صفحات پر مشتمل

نگران:۔ ڈاکٹر عزیز حاجنی ، مدیر اعلیٰ:۔ محمد اشرف ٹاک

ملنے کا پتہ:

کتاب گھر، سرینگر/ جموں/ لیہہ، لداخ

email:- saqafatjkaacl@gmail.com

Cell :- 9419465183 , 9469264562

......●●●......

ملک کے

نامور علمی اور ادبی اداروں کی کتابوں کے ساتھ ساتھ

اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز

کی مطبوعات خریدنے کے لئے تشریف لائیں

کتاب گھر

مولانا آزاد روڑ، سرینگر کشمیر

کنال روڑ، جموں

فورٹ روڑ، لیہہ لداخ

......●●●......

URDU

SHEERAZA

ISSN No: 2277-9833

Volume: 54 * Number.: 9-10

Chief Editor
M. Ashraf Tak

Published by:

Jammu & Kashmir
Academy of Art, Culture and Languages